عبد الله العشي

أسئلة الشعرية

بحث في آلية الإبداع الشعري



منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef

أسئلة الشعرية

بحث في آلية الإبداع الشعري

صدر هذا الكتاب بدعم من وزارة الثقافة
في إطار الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب

أسئلة الشعرية

بحث في آلية الإبداع الشعري

عبد الله العشي



منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef

الطبعة الأولى

1430 هـ - 2009 م

ردمك 978-9961-9857-4-8

الإيداع القانوني: 2009-3255

منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef
149 شارع حسيبة بن بوعلي
هاتف/فاكس: 21676179 213+
الجزائر العاصمة - الجزائر
e-mail: editions.elikhtilef@gmail.com

المحتويات

الباب الأول

سؤال الإبداع

الباب الثاني

سؤال الماهية

الباب الثالث

سؤال الوظيفة

تمهيد

حظي الشعر في الحضارات الإنسانية ببالغ الاهتمام،[1] ولا شك في أن مبعث هذا الاهتمام، هو ما يثيره الشعر في المتلقي من إحساس جمالي، وتناغم روحي، وما يبعثه من صحوة في الفكر والخيال، وتفتح على العالم الظاهر والخفي. إن هذا الباعث بقدر ما هو إيقاظ لوجد الروح، هو في الوقت نفسه، تحريك للفكر لاستجلاء خبايا هذه الظاهرة المسماة: الشعر، هذه الوسيلة اللغوية الأولى، التي استعملها الإنسان في التعبير الجمالي عن تأملاته الكونية منذ فجر التاريخ.

ويكفي، دليلا على هذا الاهتمام، أن نشير إلى ما لقيه الشعر من عناية في اثنين من أكبر الآداب العالمية، وهما الأدب اليوناني والأدب العربي، فقد انصب الاهتمام فيهما على الشعر انصبابا كبيرا، فكل النقد العربي كان نقدا للشعر إلا ما ندر[2] وكانت -بالتالي- كل الآراء والتصورات المستنتجة من خلال هذا النقد قائمة على الشعر دون غيره. وكذلك الأمر بالنسبة للأدب اليوناني والروماني[3]. وهذا الاهتمام يفسر مدى تعلق الإنسان بالشعر؛ إذ إنه يجد فيه إشباعا لحاجاته الروحية والمعرفية والفكرية والجمالية. وقد دفعه هذا الاهتمام إلى التأمل في طبيعة الشعر ووظيفته وتكونه، وعلاقته بنفسه وبالناس والعالم، فأنتج من الدراسات في هذا المجال ما لا يمكن حصره، إلى درجة بلغ فيها حد الأزمة، لأن هذه الدراسات بقدر ما تكشف عن أسرار الشعر، بقدر ما تحير الفكر والعقل وتعطل وصولهما إلى تكوين مفهوم واضح حوله.

---

(1) يراجع د. عبد الملك مرتاض. بنية الخطاب الشعري المدخل (5-38). وكذلك. يوسف اليوسف. ما الشعر العظيم؟

(2) وضع البشير المجذوب كتابا بعنوان: حول مفهوم النثر الفني عند العرب القدامى. لعله الوحيد في بابه. ومع ذلك لم يخل -في ثناياه- من الحديث عن الشعر.

(3) يراجع مثلا: د. أحمد عتمان: الشعر الإغريقي: عالم المعرفة. الكويت. وأيضا: د. أحمد عتمان: الأدب اللاتيني: عالم المعرفة. الكويت

غـــير أن أغلب هذه الدراسات تتكئ أساسا على أقوال الفلاسفة والنقاد وعلمـــاء الجمال وعلماء النفس، وتهمل إلى درجة كبيرة أقوال الشعراء أنفسهم عـــن أنفـــسهم وعن طبيعة عملهم، وعن "حرفتهم"، بحجة أن الشعراء رجال إبـــداع وإنشاء، لا رجال تأمل ونظر. غير أن هذه الحجة، تقبل لو أن العملية الـــشعرية تتم كلها خارج ذات الشاعر، أي بعيدا عن معاناته ومكابدته لعملية "الحمل والوضع".

إن التشابه بين عملية الإبداع الشعري، وحالة المخاض تشابه كبير، وفي ضوء هذا التشابه، يمكن تطوير هذه الفكرة بالقول: إن الناقد لا يستطيع معرفة "الهيجان" الداخلـــي للشاعر في أثناء عملية الكتابة، بقراءته للقصيدة فقط، كما أن الطبيب لا يمكنه معرفة ما يحدث في حالة المخاض من مشاعر وآلام من فحصه للجنين. إنهما مـــضطران، الشاعر والطبيب إلى مساءلة الشاعر أو الأم. ومن هنا يمكن القول أن كـــلام الشاعر عن تجربته أهم بكثير، إذا كنا نطمح إلى صياغة نظرية للشعر. لأننا بهذه العملية ننطلق من التجربة الحية، وليس من التأملات النظرية. ولا شك في أن التجـــربة توفر احتمالات النجاح أكثر مما يوفرها التأمل النظري المجرد. إن أغلب الدراســـات الـــتي اهتمت بنظرية الشعر في ضوء التأمل النظري المجرد، وبخاصة في العملـــية الإبداعـــية، لا تـــصل إلى الـــتحديد المطلوب، فتظل كمن يفرض قانونا خارجـــيا، ويحاول أن يجد استجابة له في الواقع الشعري، بدل استنباط قانون من هـــذا الواقع مباشرة. إن مثل هذه الدراسات لا ترى سوى الجزء الظاهر من جبل الثلج.

ليست هذه الملاحظة حديثة الوضع، لقد تحدث القدامى من شعراء العربية عن أن الشعر لا يفهمه إلا من يعاني آلام إبداعه، ويكابد متاعب كتابته.

لقد ورد عن بشار بن برد أنه قال: "إنما يعرف الشعر من يضطر إلى أن يقول مـــثله"[1] كما ورد عن البحتري أيضا أنه سئل عن مسلم وأبـــي نواس: أيهما أشعر؟ "فقال: أبو نواس، فقال إن أبا العباس ثعلبا لا يوافقك على هذا. فقال ليس هذا من شأن ثعلب وذويه من المتعاطين لعلم الشعر دون عمله". "إنما يعلم ذلك (أي قوانين

---

(1) الباقلاني، اعجاز القرآن، ص 117.

الـــشعر) من دفع في سلك طريق الشعر إلى مضايقه، وانتهى إلى ضروراته"[1]. وقد أيـــد بعض النقاد القدامى مثل هذه الأحكام، لقد قرر ابن رشيق أن "أهل صناعة الشعر أبصر به من العلماء"[2].

إن هـــذه النصوص تؤكد قدم الملاحظة التي أبديناها في مستهل هذا الحديث، وأصالة الطرح الذي نطمح إليه.

إن بـــشارا يـــشير إلى الفكرة في إطارها العام، بمعنى أنه يؤكد معرفة الشاعر بعملـــه دون ســـواه، ويليه من يستطيع أن يقول مثله، أي الشاعر"غير المحترف" أو "الـــشاعر الفاشـــل"الذي استعمل وصفا للناقد، لأنه جرب شيئا من معاناة الكتابة الـــشعرية، وإن لم تمكـــنه وسائله اللغوية أو المعرفية من تحقيق ذاته كشاعر. ومن الطبيعي أن يكون، هو، أقرب إلى جوهر التجربة الشعرية من غيره.

أما البحتري، فبالاضافة إلى توكيده الضمني لهذه الفكرة، فإنه يشير إلى جزئية مـــن جـــزئيات العمـــل الشعري، وهي الضرورة الشعرية التي ترخص للشاعر أن يتجاوز بعض القواعد اللغوية والنحوية والصرفية، في حدود مقننة معروفة، ويفسر هذه الضرورات الشعرية تفسيرا نفسيا؛ إذ يرى أن المعاناة التي يعيشها الشاعر والتي سماهـــا بالمـــضايقة، هي التي تدفعه إلى تجاوز بعض القواعد، حتى يستجيب النص الذي يكتبه لما يعتمل في داخل نفسه. وهذه الفكرة، رغم قدمها، إلا أنها تعبر عما أكده المعاصرون، وتبنوه، وبخاصة أدونيس في فكرته حول التجاوز والتخطي[3] ولم نجـــد مـــثل هذا التفسير لدى الكتاب الذين وضعوا تصانيف في (ضرائر الشعر). فالـــسيرافي (ت 368) يفسر الضرورة الشعرية بكون الشعر "كلاما موزونا، تكون الزيادة فيه والنقص منه"[4]. فالوزن هو علة الضرورة عنده. ولم يخرج ابن عصفور (ت 669) الـــذي جاء بعده بحوالي ثلاثة قرون، عن التفسير ذاته "فالشعر لما كان كلاما موزونا (...) أجازت العرب فيه ما لا يجوز في الكلام".[5]

---

(1) نفسه: 176، والجرجاني دلائل الإعجاز: 254.

(2) ابن رشيق. العمدة. 1: 117.

(3) سنتناول هذه الفكرة في الفصول التالية بشيء من التوضيح والتفصيل.

(4) السيرافي. ضرورة الشعر: 34.

(5) ابن عصفور. ضرائر الشعر: 13

إن كـــلام الـــسيرافي وابن عصفور يقف عند حدود النص، فيفسر الضرورة الـــشعرية بشيء من النص ذاته. أما البحتري فإنه يتجاوز النص ليشير إلى ما وراءه لأن "الـــوزن"، مـــع كـــونه علة مباشرة في الضرائر الشعرية، إلا أنه نتيجة للحالة النفـــسية التي يكون عليها الشاعر. وهي حالة سنقف عندها في موضعها من هذا البحث.

وفي هذا المعنى يقول الشاعر الألماني: نوفاليس (1772–1801) "من لا يستطيع أن يـــبدع القصائد لا يمكنه أن يحكم عليها إلا حكما سلبيا. النقد الأصيل يرتبط بالقدرة على إبداع نفس الإنتاج".[1]

هذه بعض الصور الموجزة أوردناها على سبيل التمثيل لا الدراسة، ولا يختلف الأمر كثيرا عن ذلك في الأدب العربـــي الحديث.

يقـــول عـــبد العزيـــز المقالح: "كيف يتسنى لمن لم يعان الخلق والإبداع، من احتـــشاد الـــصور إلى تزاحم الألفاظ وانثيال المعاني في عقل الشاعر ساعة المعاناة، كيف يتسنى له أن يتحدث عن العمل الفني الذي أبدعته تلك اللحظات في رؤوس الآخـــرين"[2] ويقـــول أيضا: "أنا أومن كل الإيمان أن ناقد الشعر ينبغي أن يكون شـــاعرا، حتى يستطيع أن يفهم النص ويعطيه حقه من الدرس ويتعمق ويوسع في شأنه"[3].

ويقول الشاعر الجزائري حمري بحري: "لا بد أن نعترف أن الدخول إلى عالم الشاعر عن طريق الكتابة ليس أمرا سهلا، فالكتابة عن الشعر تفترض من الكاتب أن يـــتحول إلى شاعر، وهذا أيضا أمر صعب ولهذا يمكن القول إن الشعر حالة من التعـــبير الغير مألوفة (كذا) تتحول الكتابة عنها هي الأخرى إلى حالة غير مألوفة، فيها شيء من الشعر الذي يضيء بعض الجوانب من شعر الشاعر"[4].

إن النـــصوص السابقة تؤكد بلا شك فكرتنا، غير أنني أومن أن مسألة ما من مسائل الخلاف، لا يمكن أن يتم حلها بسرد النصوص المؤيدة أو المعارضة، لأن كل

---

(1) عبد الغفار مكاوي. ثورة الشعر الحديث. ج1: 48.

(2) المقالح. ثرثرات...: 42.

(3) نفسه: 96.

(4) بحري. المجاهد. ع: 1477: 45

قـريق يستطيع أن يجمع من النصوص التي تسند رأيه ما يتجاوز الحصر. وأومن أن الحـل في مـثل هذه المسائل الخلافية، هو في العودة إلى أصل المسألة ذاتها، وإعمال النـصوص مـا أمكن، لمساءلة المسألة وتقليب النظر في جوانبها، بوساطة المنطق والنظـر العقلي. وإذا جئنا إلى مساءلة الشعر، في ضوء هذه الفكرة، فسوف نجده فعـلا شخـصيا، وتجـربة روحية مثلها مثل التجارب الروحية الأخرى، كالتعبد والتـصوف والحب، ومن طبيعة هذه التجارب أنها تعاش ولا توصف، ومهما كان وصـفها فإنه سيكون من باب تقريبها وتقديمها للقارئ والمتلقي لا أكثر. فكيف يمكن إذن لمن لم يعان هذه التجارب ويعايشها بحميمية مطلقة، أن يعيها، ويتخذ - بالتالي- مقياسا للحكم عليها؟

هكـذا تقول تجربة الشعر، باعتبارها تجربة روحية، وفي ضوء هذا نستطيع أن نقول أيضا: هكذا يقول المنطق.

ثمة إشكال يثيره الشاعر عز الدين المناصرة، وهو التشكيك في موضوعية الشعراء عـند كلامهم عن نظرية الشعر، فقد يخدعنا الشاعر بتقمصه دور المنظر المتحدث عن النظرية العامة للشعر، وهو في الحقيقة ينظر لشعره، ويبرر اتجاهه الشعري. يقول: "حين يـتكلم الـشاعر نظريا فهو يبرر خطه الشعري، حتى لو تظاهر بغير ذلك، وموضوعية وعـيه بالعملـية الشعرية موضوعية أحادية الجانب، ولكنها حين تتقاطع مع الآخرين تتحول إلى موضوعية. وهنا يحتاج إلى اعتراف بالتنوع، أي بالآخر".(1)

إن هـذه النظـرية الفردية، أو التنظير التبريري الذي يراه عز الدين المناصرة انحـرافا محتملا عن الموضوعية، ومدعاة للشك في صحة ما يقول الشعراء، هي ما يجعلـنا من ناحية أخرى نعترض على قدرة الناقد في تولي شؤون الشعر كلها. لأن أول سؤال سيواجهه الباحث ناتج عن الاختلاف بين الشعراء في تنظيراتهم للشعر، فهـل يجمع ما اتفقوا عليه ويلغي ما سواه، أو يلغي الجميع بحجة عدم الموضوعية، ويتحمل هو وحده عبء التنظير؟.

نحن لا نفاجأ بالتناقض بين الشعراء في تفسيرهم للعملية الإبداعية كلها، لأن هـذا يؤكد لنا أمرا نسعى إلى تأكيده، وهو أن النظرية الشعرية ليست أمرا بسيطا،

---

(1) عز الدين المناصرة. مجلة أوراق. ع18 ديسمبر 84: 20.

بسبب كونها قائمة على عملية كثيرة التعقيد والتركيب والتداخل والاختلاف والنسبية، يصعب الاهتداء فيها إلى حل مقبول ومقنع. إن الشعر كما قال ابن رشيق. "كالبحر أهون على الجاهل، أهول ما يكون على العالم".[1]

إن هذا التناقض -ولنسمه الاختلاف- يندرج -عندنا- في إطار الخصائص المميزة للتنظير الشعري. وهو ما يدعونا إلى رد الأحكام القطعية للنقاد، وبخاصة في مرحلة "المخاض"، لأنها غير مؤسسة، فالاختلاف يؤكد عدم منطقيتها، وأكثر من ذلك أن الاختلاف ميزة لها. ثم إن الشعر ضد الصرامة وضد التدجين، إن التجربة الشعرية كما يقول البياتي: "شديدة الكثافة تعبر عن وجود هارب يحاول الشاعر أن يعبر عنه".[2]

تميز التنظير الشعري في الأدب العربي القديم والحديث بإغفال كلام الشاعر والاهتمام بكلام الناقد، على الرغم من أصالة فكر الشاعر في التعبير عن الشعر، إن الشاعر لا مرجعية لديه سوى ذاته، فهو يمتح من النبع مباشرة، على خلاف الناقد، إن إهمال الشاعر يعني إهمال ذلك الذي"يحيل العالم إلى بللور ويرينا الأشياء من خلال تكونها وفي مواضعها الصحيحة (...) ويقف خطوة أقرب إلى الأشياء ويرى العالم والمتحول".[3]

على الرغم من ذلك فإن ما كتب عن النقد القديم لم يشر إلى تلك اللمحات الذكية التي كانت تصدر عن الشعراء، والتي ظلت إلى الآن حبيسة المصادر الأدبية واللغوية، حاملة في أحشائها الرؤية الصحيحة للشعر، (والاستثناء هنا قائم). ولعل أهم ما كتب عن فكر الشعراء القدامى، كتاب الدكتورة هند حسين طه: "الشعراء ونقد الشعر" وهو حسب رأيها-ورأينا أيضا- فريد في بابه.[4]

والأمر نفسه، فيما يتعلق بالشعراء المعاصرين، على الرغم من كثافة كتاباتهم وأهميتها، وطابعها المنهجي -غالبا- بخاصة تلك الكتابات التي يلخص بها أصحابها تجاربهم مع الشعر بتفصيل كبير. ولعل أهم كتاب في الأدب الحديث وضع لنظرية

---

(1) ابن رشيق. العمدة. 1: 117.
(2) البياتي في: محمد مبارك: دراسات نقدية. 152.
(3) أمرسون في: ويمزات، النقد الأدبي. 4: 53.
(4) هند حسين طه. الشعراء ونقد الشعر: 5.

الشعر عند الشعراء هو كتاب الدكتور منيف موسى: "نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الشعر العربي الحديث"[1] والذي تناول فيه دراسة البيانات الشعرية للشعراء المحدثين، ابتداء من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب، أي أنه ينتهي إلى الفترة التي يبدأ فيها بحثنا.

لم نجد سوى هذين الكتابين في الدراسات الحديثة العربية، على الرغم مما يمكن أن يقال من نقد فيهما، إلا أنهما يظلان -فعلا- كتابين رائدين في مجالهما.

أما في الفترة التي يندرج فيها بحثنا، أي الفترة التي تبدأ من بداية ما يسمى الشعر الحر إلى الآن، فلم يقع بين أيدينا سوى ما كتبه الدكتور عز الدين إسماعيل في مجلة فصول بعنوان: مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، حيث تناول في هذه المقالة الشعراء الرواد الذين دونوا تجاربهم الشعرية في كتب.[2]

إن هذه الكتب التي وضعها الشعراء يصفون فيها تجاربهم تظل أهم الكتب لدراسة نظرية الشعر. لأنها نتاج خبرة حية، وتعامل مباشر مع مكونات العلمية الشعرية كلها، من حالات وجدانية وفكرية وإدراك للعالم في ضوء رؤية مغايرة غير عادية، وتعامل نوعي مع أشكال الثقافة، ومعايشة للواقع ومتابعة للصور والإيقاع واللغة، ومعاينة لرحلة الذات في متاهات الكتابة. وما يصحب كل هذه العملية الشعرية من عوائق ولذائذ مما لا يدرك أثره أو يحس به إلا الشاعر نفسه.

ويمكن أن نلمس بعض المبررات للنقاد على إهمال نصوص الشعراء في التنظير الشعري، وهي مبررات تعود-في معظمها- إلى طبيعة الشاعر وطبيعة رؤيته وتعبيره:

1. إن الشاعر لا يكتب إلا شعرا في الغالب، وإذا كتب نثرا فإن كتابته لا تتجاوز بعض المقالات الانطباعية، أو كلمات التقديم لدواوينه أو دواوين غيره، وهي لا تعدو أيضا أن تكون انطباعية. وهذا يصرف نظر الناقد عنها.

---

(1) منيف موسى. نظرية الشعر. دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى 1984. يحتوي الكتاب 596 صفحة.

(2) عز الدين إسماعيل مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين. فصول المجلد الأول. العدد الربع يوليو 1981 والشعراء الذين درس أراءهم هم: قباني. عبد الصبور. أدونيس. البياتي. السياب.

2. غالــبا مــا تكون كتابات الشعراء أمرا شخصيا يتعلق برؤيتهم الخاصة في مــسائل الــشعر أو الحياة بعامة، والنقاد يعدون الآراء الشخصية نوعا من الذاتية يتفادونه حرصا على الموضوعية.

3. طبــيعة الكتابة لدى الشاعر ذات خصوصية مميزة، وأهم ما يميزها الطابع المجــازي، وهذه المجازية قد لا تسمح للناقد بالإدراك السريع لمحتوى هذه الكتابة، واستنباط الأحكام والقواعد منها. فحين يعرف الشاعر الشعر بأنه الــذهاب الأعظــم نحو الغياب، أو أنه نفي يتقدم، أو أنه المابين، فإن مثل هذه العبارات لا تلبــي رغبة الناقد في الدقة والوضوح. مع العلم أن هذه العــبارات قــد تعطينا دلالات عدة للعملية الابداعية، فهي تشير -على الأقل- إلى غموض هذه العملية وصعوبة احتوائها في لغة عادية وبعبارات خالية من النبض والحرارة كما يحسها الشاعر.

هذه الأسباب، وغيرها، هي ما قد يكون وراء إغفال النقاد لأراء الشعراء، وخصوصا حين يراد تحويل هذه الآراء المتناقصة أحيانا والغامضة أحيانا أخرى، إلى نظــرية. فالنظــرية في رأي النقاد لا ترقى إلى هذه التسمية إلا إذا كانت "عملــية تجريبية، تحاول أن تتجاوز كل التجارب الفردية في سبيل بناء نظري محكــم، لــه صــفة الإطلاق، أو هو يطمح -على أقل تقدير- إلى تحقيق هذه الصفة".(1)

هــذا الــتفكير النقدي العلمي من الطبيعي أن يعترض على أي رأي تعوزه التجــربة فليس "كل رأي قابلا لأن يرقى إلى مستوى النظرية ما دام مجرد رأي أو فكرة أو تصور أو تمثل لم يوضع على محك العقل الفاحص".(2)

تلك المبررات تميز -فعلا- كتابات الشعراء، ولكنها لا تبرر إغفالها. لأن ما في هــذه الكتابات من تناقض أو غموض أو ذاتية أو نحو ذلك، مما قد يعد عائقا أمام التــنظير العلمي، يستكشف لنا حقائق عن التجربة الشعرية ليست بالتأكيد ساذجة أو بسيطة.

---

(1) عز الدين إسماعيل. فصول. المجلد الأول العدد الرابع. يوليو 81: 49.

(2) عبد الملك مرتاض. في: قراءة جديدة لتراثنا النقدي. المجلد الأول: 259.

ونحـــن إذ ندعـــو إلى إعطـــاء أهمية أكبر لآراء الشعراء، فإننا لا نلغي العقل الفـــاحص أو الملاحظـــة الدقيقة، فلعل هذين يرجحان رأينا، ويكبران ما في آراء الـــشعراء، كمـــا أننا لا نهمل أعمال النقاد والمفكرين وأصحاب الفكر الشمولي، ولكننا نعد عملهم ناقصا حين يكون قائما على تأملاتهم فقط، دون آراء الشعراء.

لقـــد تـــرتب عن إغفال شهادات الشعراء وأحاديثهم وتجاربهم الحية، صياغة غير سليمة لمفاهيم التجربة الشعرية، ويكفي للتدليل على ذلك مثال نورده–في هذه الفقرة– مـــن النقد القديم: يتحدث ابن طباطبا العلوي عن منهج الكتابة الشعرية، فيقول: "إذا أراد الشاعر بناء قصيدة، مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكرة نثرا، وأعد له مـــا يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه والقول الذي يسلس القول عليه..."[1] ويمضي ابن طباطبا في صنع نظرية للكتابة الشعرية تتنافى مع طبيعة الشاعر. إن نـــص ابن طباطبا يصلح أن يكون نظرية في النظم لا في والشعر، وسوف نتحدث عـــن ابـــن طباطبا، في موضعه من هذا البحث. وإذا قارنا بين كلام ابن طباطبا، وبين كـــلام شـــاعر ينتمي إلى نفس العصر ونفس الثقافة، وهو أبو نواس الذي يقول إنه لا يكـــتب الـــشعر إلا إذا شرب وكان في حالة بين الصحوة والسكر[2]، أو بما جاء في نصيحة أبـــي تمام للبحتري حول الموضوع ذاته في قوله: "اجعل شهوتك لقول الشعر الذريعـــة إلى حسن نظمه، فإن الشهوة نعم المعين"[3] أو بكلام شاعر معاصر هو محمد الفيـــتوري الذي يقول: "ذات مرة طلب مني أن أشرح الحالة التي تولد فيها قصائدي، وأذكـــر أنني أجبت بابتسامة بلهاء: كيف يمكنني أن أصف، بل أن أحلل حالة تركيبية بالغة التعقيد والتداخل دائمة التجدد والتغير".[4]

إن ما قاله هؤلاء الشعراء يتنافى مع التصور المنطقي –حتى لا نقول التبسيطي– الـــذي يفسر به ابن طباطبا عملية الكتابة، وبخاصة فكرة الإرادة والاختيار الواعي، الـــتي تجعـــل التجربة الشعرية صناعة يدوية، أو حرفة يمكن أن يتقنها من تمكن من أدواتها (اللغة، الوزن، الفكر...).

---

(1) ابن طباطبا. عيار الشعر: 5.

(2) ابن رشيق. العمدة. ج1: 180.

(3) الحصري. زهر الآداب. 1: 153.

(4) الفيتوري. تجربتي.. الديوان م1: 30.

إن أبـــا نواس يشير إلى طبيعة الحالة التي يعبر عنها غالبا بحالة "الما بين" وهي ضـــد الوعي التام أو الإرادة الكلية. وأبو تمام لا ينصح باستحضار المعاني والبحث عـــن ألفاظهـــا، وإنما بتحين "الشهوة"، التي تعني الرغبة العاطفية، أو، كما جاء في المعجـــم الوسيط، القوة النفسانية الراغبة فيما يشتهى (المعجم الوسيط. ج. 1 مادة شـــها: 498. عمـــود: 3) وهي حالة عارضة قد لا يتحكم الشاعر فيها، وتأكيد أبـــــي تمـــام عليها يبين أن عملية الكتابة الشعرية، في غالب هذه الحالة، لا تثمر. ومن ثمة قال: إن الشهوة نعم المعين.

والفيـــتوري يـــتحدث عن خصوبة الحالة وثرائها وتعقدها بحيث يصبح من المـــستحيل أن نتـــصورها بمثل ما تصورها به ابن طباطبا. وهذا يعني أن الشعر لا يفهمه حق الفهم إلا من خبره عن قرب، أي خبره وعانى تعب التجربة.

وهـــذا الكـــتاب: أسئلة الشعرية، يبحث في بعض المفاهيم الأساسية لنظرية الـــشعر، انطلاقـــا من كتابات الشعراء النثرية وأحاديثهم التي سعوا فيها إلى بلورة مفاهـــيم حـــول قضايا الشعر. وقد اخترنا أن تكون مادتنا هي كتابات الشعراء، لعلـــنا، بهـــذا، نـــضيف شيئا إلى الدراسات التي اتخذت متونها من مقالات النقاد والفلاسفة والمفكرين وعلماء النفس والجمال.

الباب الأول

سؤال الإبداع

الفصل الأول

مقدمات الإبداع

عوائق أمام التنظير

تبدو عملية الإبداع الشعري إحدى أهم القضايا في نظرية الشعر بشكل عام، كما تبدو أيضا إحدى أدق القضايا وأعقدها في حقل الدراسة الشعرية. ذلك لكونها -أولا- تتعلق بحالة روحية يعيشها الشاعر في حالاته النفسية الكثيفة التي تتراكم فيها طبقات من المشاعر المختلفة، تفقد الشاعر القدرة على الوعي بها وعيا كاملا مفصلا. وهذا ما يجعل الشاعر عاجزا عن تقديم "خريطة" معاناته بوضوح حين يطلب منه ذلك.

إن التجربة لا تدرك بل تعاش، فإذا كان الشخص الذي يعيشها لا يملك أن يقدمها لغيره مفصلة وواضحة وكاملة، فإن غيره سيكون أعجز منه. فما على الباحث، إذن، في تجربة الإبداع الشعري إلا أن يحاول لم الشتات المتناثر الذي يحاول أن يقدم به الشعراء رحلتهم في الإبداع، لعله يستطيع أن يؤلف من هذا الشتات كيانا بملامح قريبة من الوضوح.

إن أمامنا – ونحن نبحث قضية العملية الإبداعية، قصد تشكيل كيان يمكن عده- بشكل مؤقت على الأقل- النموذج العام الذي تسير وفقه كل عملية إبداعية، أو ما يمكن تسميته- بحياء وتحفظ نظرية الإبداع الشعري. إن أمامنا –كما قلت- مجموعة من العوائق يمكن الإشارة إليها فيما يلي:

1. ذاتية التنظير: فالشاعر الذي ينظر لعملية الإبداع الشعري، غالبا ما يقدم تجربته الذاتية باعتبارها نظرية في الإبداع، فهو حين يتكلم نظريا إنما "يبرر خطه الشعري، حتى لو تظاهر بغير ذلك"(1) كما يقول المتاصرة. ولو أننا نرى أنه يستحسن إعادة صياغة العبارة بأن نقول إن الشاعر وهو ينظر إنما

---

(1) عز الدين المناصرة. مجلة أوراق. ع. 18. ديسمبر 84: 20

ينظر انطلاقا من تجربته. فكيف يتعامل الناقد مع هذا التنظير الذاتي؟ كيف يترجمه إلى نظرية عامة وموضوعية؟ أين حدود الذات والموضوع؟ تلك أسئلة يطرحها الناقد على نفسه وهو بصدد البحث في هذا الموضوع. والإجابة عنها ليست متيسرة بالضرورة.

2. الاختلاف البين في تنظيرات الشعراء لتجاربهم في عملية الإبداع، كيف يمكن الجمع بين هذه الاختلافات التي تصل أحيانا إلى حد التناقض؟ كيف يمكن النظر إليها؟ هل هي حالات تفسرها الفروق الفردية والثقافية؟ أم هي فروق أساسية في أصل العملية الإبداعية، تجعل منها عمليات؟ فكيف يتصرف الناقد وهو يحاول أن يؤلف من هذا الاختلاف كيانا متجانسا، أي نظرية؟

3. الضبابية: وأعني بها التعبير الإيحائي القائم على الخيال والصورة، الذي يلجأ إليه الشاعر -مكرها- في محاولة للامساك بخيوط التجربة المتشابكة المعقدة القائمة في فضاء من الغموض الذي يميز الحالة الروحية لعملية الإبداع. وهذا التعبير الذي هو محاولة لتحدي اللغة وإكراهها على تحمل المعنى، إذا كان يساعد الشعر، فإنه يقف عائقا أمام الناقد، ويحول بينه وبين التحديد الصارم والدقة والوضوح، لان اللغة الشاعرية التي يستعملها الشعراء تحيل على المتعدد، فهي في حاجة إلى تأويل وإعادة استعمال، حتى يتجاوز الناقد التعدد الدلالي إلى التفرد.

تلك بعض العوائق التي ينبغي الإشارة إليها، وهي بقدر ما تعذر الناقد، تضعه أمام مسؤولية كبرى.

فما الدافع للكتابة الشعرية؟ كيف تبدأ الكتابة؟ ما مراحلها؟ كيف تنمو؟ ما هي الشروط التي تتم فيها والقواعد التي تضبطها؟ ما هي القيود والحدود؟ كيف تتحول الأفكار إلى شعر؟ ما علاقة الوعي باللاوعي؟ ما علاقة الواقع بالواقع الفني؟ هذه أسئلة من مجموعة أخرى من الأسئلة تسعى إلى إيجاد إجابات عنها، ونحن ندرك جيدا أنها ستكون إجابات حيية مرتجفة تقف في رهبة أمام جلال الإبداع الشعري.

صعوبة استيعاب العملية:

حين يتحدث الشعراء عن تجاربهم في عملية الإبداع يقرون - غالبا - بعدم قدرتهم على تبيين ملامحها واستجلاء أغوارها، واكتناه غوامضها، وبعدم استيعابهم لحضورها المكثف، وتتبع حركيتها المراوغة. ولذلك يلجئون إلى التعبير بالصورة عن هذه التجربة، لعل الصورة تساعد في عملية التعبير والتلقي معا. يقول نزار قباني: "ليس من السهل مراقبة القصيدة، وهي تتشكل، والشاعر الذي يحاول أن يتأمل حركة أصابعه على الورق، يشبه سائق الدراجة الذي يتأمل حركة قدميه فيرتبك... ويفقد توازنه. والشاعر الذي يدعي أنه يعرف كيف تتحرك المياه الجوانية يجهل حقيقة اللعبة"(1) ويفسر نزار هذا العجز بعدم التهيؤ والاستعداد لاستقبال اللحظة الأولى في العملية الإبداعية، إن الشاعر يتلقى "الهجمة الشعرية" بشكل مفاجئ، وهي هجمة لا تترك له حرية إعمال الفكر أو التأمل، إنها تشل حركة وعيه، وتدخله -مباشرة- في فضاء شعوري جديد، يعيشه ولا يستوعبه. وقد وصف نزار -بلغته المجازية- هذه الحالة قائلا: "أنا أتلقى الزلزال مستسلما ومدهوشا، فأخرج من تحت رمادي وخرائبي، ولا أدري ما الذي حصل، وكما لا يمكن توقيت الزلزال لا يمكن توقيت الشعر.. إنه هجمة مباغتة تشق حفرة كبيرة في سكوننا وفي وجودنا وتنسحب قبل أن نستطيع اللحاق بها"(2)

ويؤكد شعراء آخرون هذه الحالة، يقول محمد الفيتوري: لا أعتقد "أن شاعرا ما لديه القدرة الكافية على مواجهة ذاته الشاعرة، ورصد الحالة غير الطبيعية التي تلبسها هذه الذات أثناء انهماكها في عملية الإبداع"(3)

ونحن حين نثير هذه المسألة فليس من باب الوصف فحسب، بل لنسجل تحفظنا أمام الدراسة التي تستسهل الأمر(*) فتضع تخطيطا منطقيا للعملية الإبداعية، فإذا كان الشعراء أنفسهم، وهم الذين يعانون ألم المخاض - لم يتمكنوا من استيعاب عملية الإبداع، فكيف بغيرهم ممن لم تمسسه نار التجربة؟!.

---

(1) نزار قباني. قصتي مع الشعر: 185.

(2) نزار قباني. قصتي مع الشعر: 21.

(3) محمد الفيتوري في: نبيل فرج. مملكة الشعر: 179.

*- سنفصل الأمر في الفصل الثاني من هذا الباب.

ولعل هذا الغموض الذي يجلل عملية الإبداع، هو ما أضفى عليها- في كثير مــن الأحــيان- طابعا سحريا، حين فسرت تفسيرات مختلفة فنسبت إلى الجن أو الآلهة، ويبدو أن العقل الإنساني يلجأ، في حالة عجزه عن تفسير ظاهرة من الظواهر الإنــسانية أو الطبيعة، إلى التفسير الرمزي باعتباره الحل الأخير، و لم يكن باطلا أن يعلــق الرسول صلى الله عليه وسلم على أحد بلغاء العرب حين أعجب بكلامه: "إن من البيان لسحرا"(1)

الدافع للكتابة:

تحدث القدامى من نقادنا عن الدافع للكتابة، ويفهم من الإشارات العابرة التي وصلتنا في نصوصهم، أن الدافع غالبا ما يكون هو الانفعال؛ ففي إجابة الحطيئة عن أشــعر الشعراء ما يؤكد ذلك، يقول الحطيئة: "النابغة إذا رهب، وزهير إذا رغب، وجرير إذا غضب"(2)

فلا شك في أن الرهبة والرغبة والغضب، وهي الدوافع التي تبعث على الكتابة الشعرية الجيدة، هي حالات نفسية، أي حالات انفعالية.

كمــا نجد في إجابة الشاعر الأموي أرطأة بن سهية على سؤال عبد الملك بن مــروان: هل تقول الآن شعرا؟ فقال كيف أقول، وأنا لا أشرب ولا أطرب، ولا أغضب. وإنما يكون الشعر بواحدة من هذه(3)

فقــد ربط الشاعر عملية الإبداع الشعري بمجموعة من الحالات الوجدانية: الشرب باعتبار نتائجه، حيث ينقل صاحبه إلى حالة وجدانية مغايرة لحالته العادية، والطــرب في معنييه: الفرح والحزن، والغضب وكلها- كما هو واضح- حالات انفعالية، تحول الشاعر من وضعه العادي إلى وضعه الإبداعي.

كما نجد نصا لدى حازم القرطاجني، أكثر وضوحا ومنهجية، يقول فيه: "يجــب علــى من أراد التصرف في المعاني وحسن المذهب في اجتلائها والحذق بتأليف بعضها إلى بعض أن يعرف أن للشعراء أغراضا أول هي الباعثة على قول

---

(1) راجع القضية في الجاحظ البيان والتبيين. ج1: 53.

(2) ابن عبد ربه. العقد الفريد. ج5: 271.

(3) ابن قتيبة. الشعر والشعراء: 34، 35.

الشعر. وهي أمور تحدث عنها تأثرات وانفعالات للنفوس لكون تلك الأمور مما يناسبها ويبسطها أو ينافرها ويقبضها أو لاجتماع القبض والبسط والمناسبة والمنافرة في الأمر من وجهين، فالأمر قد يبسط النفس ويؤنسها بالمسرة والرجاء، ويقبضها بالكآبة والخوف، وقد يبسطها بالاستغراب لما يقع فيه من اتفاق بديع، وقد يقبضها ويوحشها بصيرورة الأمر من مبدأ سار إلى مآل غير سار"[1]

إن أهمية هذا النص تكمن -أولا- في أن حازما قد جعل الحالات النفسية، مثل الطرب والرهبة والغضب نتائج لبواعث سابقة، سماها (أغراضا أول)، فهذه الأغراض الأول، إذا ناسبت النفس استجابت لها بالانبساط، وإذا نافرتها استجابت لها بالانقباض، فالاستجابة هي ما يقابل الانفعال هنا.

مناسبة ---- انبساط ---- المسرة والرجاء

غرض أول

منافرة----- انقباض---- الكآبة والخوف

وثانيا، لأن حازما، استعمل المصطلحات مباشرة، ولم يكتف بالوصف فحسب، فقد ترجم الحالات النفسية التي تكون عليها الذات في حالات الطرب والرغبة والرهبة والغضب إلى لغة المصطلح، فأشار إلى التأثر والانفعال، وهما مصطلحان يختصران مثل هذه الحالات النفسية.

وثالثا في نزعته المنطقية التي تربط كل نتيجة بسبب وتستل من كل نتيجة حالة نفسية، وتبني على كل حالة غرضا شعريا. فالغرض الأول، -كسبب أول- إن كان مناسبا للنفس، نتج عنه انبساط وارتياح للأمر السار، إن كان صادرا عن قاصد لذلك أرضى، فحرك إلى المدح"[2] وإن كان الغرض الأول منافرا نتج عنه انقباض وارتماض مما يحرك الشاعر نحو الهجاء.

وهكذا يكون حازم قد قدم إجابة عن سؤال مهم حول ما إذا كانت الحالات النفسية من طرب وغضب ورهبة ورغبة بواعث أم نتائج لبواعث أولى، لكنه، وهو

---

(1) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء: 11.

(2) حازم القرطاجني. منهاج البلغاء: 11.

يـــضعها نـــتائج لأسباب أولى، أو كما يسميها "أعراض أول" لم يحدد دلالة هذا المصطلح وبقي بالتالي تركيبا عاما في حاجة إلى تحديد دقيق.

هـــذه خلاصـــة سريعة لجوانب من التفسير النقدي في تراثنا النقدي، فماذا أضاف شعراؤنا المحدثون؟

يقـــول عـــز الدين المناصرة إن المرحلة الأولى السابقة لعملية الإبداع" قد لا يعيها غالـــبا الـــشاعر نفـــسه، حتى لو حدق طويلا في تجربته، وحتى لو راقب القصيدة منذ هاجـــسها الأول، لأن أولية هذا الهاجس نسبية، والشاعر لا يتذكر منها إلا ما يستطيع إدراكه، قد يقول الشاعر: رائحة الغابة الفلانية هي التي فجرت الهاجس الأول، ولكن هـــذه الرائحة قد تكون انعكاسا لأخرى في زمن بعيد نسبه الشاعر"[(1)]. يثير عز الدين المناصرة في هذا النص فكرة التسلسل السببـــي للباعث الشعري، فكل سبب قد يكون نتـــيجة لسبب سابق ظل مخبوءا في الذاكرة و لم يدركه الشاعر، وهذا ما يعني أن أولية الهـــاجس تظل نسبية، وعلى الرغم من هذا الإقرار بصعوبة الإمساك بالسبب الأول أو المباشـــر، فإنه يقدم تنظيرا عاما، ويجمع مجموع الأسباب والبواعث في أمر واحد يسميه "جـــدل الذات مع الخارج" وفي أثناء هذا الجدل" تتم عمليات جانبية جدلية في الذات لهـــا طـــبائع خاصة" ومن صراع الذات مع الخارج، ينمو الوعي بالخارجي، ويمتلئ - بالـــتالي- هـــذا الوعـــي بالمعرفة، فتتصارع الذات مع الخارج من أجل إلغائه أو إعادة تـــشكيله، وعن هذه العملية يتولد "القلق"، وهو الدافع المرتبط مباشرة بعملية الكتابة، ويظـــل القلق المتولد مصاحبا لجدل الذات والخارج، وبهذا يصبح القلق مصاحبا ودافعا معا. بل ويصبح-كما يرى المناصرة- سمة الباحث عن الاكتمال[(2)]

وفي هذا السياق تندرج أيضا فكرة محمود درويش، فهو يرى أن "القلق" هو الحالـــة التي تسبق الكتابة، وإن لم يفصل الحديث مثلما فعل المناصرة، فهو يشير - ســـريعا- إلى أن قصائده "تبدأ دائما بقلق مدمر، من حالة وجودية"[(3)]، وما يحتاج إلى توقف في هذا النص القصير هو الصفة التي وصف بها درويش هذا القلق، فليس القلق عاديا، ولكنه قلق "مدمر"، أي قلق مصيري يرتبط بحالة وجودية.

---

(1) عز الدين المناصرة. أوراق. لندن. ع 18 ديسمبر 84: 20.

(2) أنظر: عز الدين المناصرة: مجلة الضاد. ع: 8، 9. حيث فصل تجربته الشعرية.

(3) محمود درويش. في: منير العكش. أسئلة الشعر: 119 إلى

ويتفق أحمد عبد المعطي حجازي مع يوسف الخال في أن الباعث الشعري هو الانفعـــال، يقـــول حجازي: "إن القصيدة لا يمكن أن تبدأ من فراغ، إذ لا بد أن يسبقها خاطر أو انفعال أو توتر مشحون بالإيقاع، أو فكرة تراودنا، صورة ما من صور المعنى ربما كانت بسيطة أو غامضة، لكنها محرضة، قادرة على التفتح والنمو أو واعـــدة بـــذلك"[1] ويقول يوسف الخال: "ينفعل الشاعر بتجربة ما فيدفع إلى كتابة القصيدة، فالانفعال هو المخاض الذي يسبق الولادة"[2]

هـــذه بعض آراء شعرائنا المعاصرين، وهي لا تبدو جديدة في مضمونها -بل ولا في شكلها- فما تزال فكرة الانفعال هي التي تمثل لديهم الباعث الأول لعملية الإبـــداع. وطبيعي أن يسبق الانفعال عملية الكتابة. لكن السؤال الذي يظل عائقا هـــو ما الباعث على الانفعال. أليس الانفعال موقفا معينا. أو استجابة معينة لفاعل خارجي، أو ربما داخلي؟ أليس الانفعال حالة نفسية ناتجة عن حدث سابق؟ وهذه التساؤلات تعيدنا إلى فكرة عز الدين المناصرة السابقة عن التسلسل السببـــي.

لقـــد تحدث القرطاجني منذ حين عما اسماه بالغرض الأول، وكنا قد وضعنا علامـــة استفهام أمام هذا المصطلح، فهل كان صلاح عبد الصبور يترجم مصطلح حازم إلى العبارة التي استعارها من شيللي (1792-1822): "شهوة إصلاح العالم"؟ يقـــول صـــلاح عبد الصبور: "إن شهوة إصلاح العالم هي القوة الدافعة في حياة الفيلسوف والنبـــي والشاعر، لأن كلا منهم يرى النقص فلا يحاول أن يخدع عنه نفـــسه، بل يجهد ليرى وسيلة لإصلاحه ويجعل دأبه أن يبشر بها"[3] إن صلاح عبد الصبور -من خلال هذا النص- يحدد الباعث بالوظيفة، أي أن وظيفة الشعر الممثلة في إصلاح العالم هي الباعث على كتابته، إن إصلاح العالم يعني لدى الشاعر إيجاد حالة الانسجام والتوافق والتناغم في العالم، أي "تجميل" العالم وحذف كل مظاهر الخلل والنشاز منه، وهذا يعني أن التحليل يوصلنا إلى أن الباعث لدى عبد الصبور باعـــث جمـــالي، وهكذا يضعنا الشاعر أمام الباعث الأساسي الذي كان وراء كل الفنون الجميلة. ولكنه لم يلمسه وإنما أوقفنا على أبوابه.

---

(1) عبد المعطي حجازي. اعترافات حول المعنى. مجلة إبداع. ع3. 3س. مارس87: 8.

(2) يوسف الخال. الحداثة في الشعر"93.

(3) صلاح عبد الصبور. حياتي في الشعر: 103.

فإذا كان الإنسان يأكل تحت غريزة الجوع، ويشرب بتأثير غريزة العطش، ويبحث عن الأمن تحت غريزة حب الحياة، فإن الشاعر يبدع تحت غريزة الجمال. إن هناك حاسة جمالية في أعماقنا، فطرية فينا، تبحث – مثلها مثل سائر الغرائز الأخرى – عن الإشباع، ولعل هذا ما عبر عنه ريفردي حيث قال: "إن الشاعر مدفوع للإبداع بحاجة ملحة ملازمة له للكشف عن سر كيانه الداخلي"[(1)] وعبر عنه أيضا الأديب السوفياتي الكسي تولستوي (1883–1945) حين قال: "كل عمل فني هو وليد الحاجة والرغبة في خلق شيء"[(2)]، وعبر عنها وبعمق فلسفي أكثر جورج ستنير حين قال: "إن كل عمل فني عظيم، إنما ينبع من الأمل في سبق الزمن عن طريق الإبداع"[(3)] ولا شك فإن مقاومة الروح للفناء صيغة تشبه صيغة شهوة إصلاح العالم.

إن هذه النصوص، مضافة إلى نص صلاح عبد الصبور، تحول البحث عن الباعث من خارج الشاعر إلى داخله، فالباعث الشعري حالة دائمة وأساسية في الشاعر، وليس باعثا خارجيا عابرا يتلقاه الشاعر من الواقع. لقد تحدث ريفريدي عن الحاجة الملحة اللازمة للشاعر وتحدث تولستوي عن الحاجة إلى الخلق وتحدث ستنير عن صراع الروح ضد الفناء، وصراع الأمل ضد الزمن، ومقاومة الزمن بالإبداع، وتلك كلها من مقومات الشاعر الذاتية التي يعيش بها، ويرى العالم في ضوئها.

هل نحن في حاجة إذن إلى إعادة النظر في فكرة الباعث؟ هل نظل متمسكين بتبسيط الفكرة على الرغم من واقعيتها فنقول: ينفعل الشاعر فيبدع، رغم ما في هذه النظرة من صحة، إنها صحيحة ولكنها غير كافية، إن ما سمي قديما بالانفعال هو ترجمة بسيطة لتلك الحاجة الجمالية الملازمة للشاعر، هذه الحاجة الجمالية هي التي تدفع إلى الإبداع بالضرورة، لأنها تتطلب الإشباع، كما أن هذه الحاجة هي الدافع إلى التذوق والتلقي[(4)]

فكيف تنتقل العملية الإبداعية، من الباعث، مهما كان نوعه، باعتباره هاجسا أول إلى عبارة في القصيدة؟

---

(1) ريفريدي في جان برتليمي. بحث في علم الجمال: 560.

(2) تولستوي في: فتحي خليل. لعبة الأدب: 27.

(3) ستينر في: محمود الربيعي (مترجم). حاضر النقد الأدبي: 31.

(4) أنظر للاستزادة: اتيان سوريو. الجمالية عبر العصور. ترجمة ميشال عاصي. ص: 9 وما بعدها.

مطلع القصيدة:

يتعلق مصير القصيدة بمطلعها، فبقدر ما يكون المطلع ناجحا فنيا، تكون القصيدة ناجحة، إن البداية "تضع نسقا معينا منظما إلى حد ما للتصرف الفني عبر النص والنفس"[1] كما يقول سعدي يوسف مشيرا إلى "سلطة المطلع" على القصيدة، بحيث يستطيع المطلع أن يوجه القصيدة، بل حتى الحالة النفسية للشاعر "النص والنفس معا".

ولهذا كان مطلع القصيدة موضع تردد أو دراسة، وكان محل تجربة، فقد روى أن بعض الشعراء يضع أكثر من مطلع لقصيدته قبل أن يستقر على المطلع الأخير لها. يقول عبد الوهاب البياتي: "أتوقف كثيرا عند البيت الأول لأنه مفتاح القصيدة، فمن خلاله أدخل عالم القصيدة... ومن خلاله أدرك أسرار الكتابة".[2]

ولهذه الأهمية فقد تحدث الشعراء المعاصرون كثيرا عن البداية وكيف يولد الحرف الأول على بياض الورقة، كما تحدثوا عن الحالات النفسية المصاحبة، مما يمكن أن نفصل الحديث فيه إلى خصائص نوردها في النقاط التالية:

1- الموسيقية:

تحدث الشعراء عن الحالة النفسية التي تسيطر على الشاعر في أولى مراحل الكتابة، ووصفوها جميعا بأنها حالة موسيقية تأتي في شكل "توتر مشحون بالإيقاع"[3] كما هو الأمر عند عبد المعطي حجازي، أو في شكل نغم كما هي عند نزار قباني الذي يقول: "الإيقاع من حيث التوقيت متقدم زمانيا. إنه الملك الذي يمشي أولا، ومن ورائه تمشي اللغة كوصيفة ثانيا... القصيدة تبدأ عندي بهذيان موسيقي... بغمغمة، بكلام لا كلام له، ثم تأتي اللغة لتنظم هذا الهذيان، وتحتويه وتحبسه في داخل زجاجة المفردات"[4]

---

(1) سعدي يوسف. أوراق. ع 37: 178.

(2) عبد الوهاب البياتي. المجلة ع 547: 56.

(3) عبد المعطي حجازي، إبداع. ع3. س 78. 5: 8.

(4) نزار قباني، في محي الدين صبحي، مطارحات..: 110.

وقد تأتي في شكل إيقاع أجراس كما عند السياب: "أحس بأجراس خافته، أجراس مطر وزهر، تقرع في نفسي مبشرة بميلاد قصيدة"[1] وقد أجاب صلاح عبد الصبور عن سؤال حول ما إذا كان للإيقاع عنده علاقة بالشكل قائلا: "طبعا.. طبعا بلا شك فالومضة الأولى تكون بإيقاعها وشكلها"[2] ويؤكد معين بسيسو أن القصيدة تبدأ" كأنغام موسيقية... تتشابك وتنفصل وتلتحم، ترتفع فيها الأصوات وتنخفض، مثل العمل الأركسترالي، ثم تتم بعد ذلك عملية المونتاج، لوضع التعبير وربط الفواصل التعبيرية بعضها ببعض خلال الرمز والصورة والكلمة حتى تتكامل ويتحقق لها الهارموني"[3]

إن هذه النصوص المتفقة في محتواها، تؤكد البداية الموسيقية للقصيدة. إن القصيدة لا تبدأ باللغة باعتبارها أوعية للأفكار والمعاني، وإنما تبدأ بالإيقاع، إن الشاعر يجد نفسه، قبيل الكتابة، في بحر من الإيقاعات والأصوات والأنغام والأجراس، وهذه الحالة تبدو غامضة لا تبين إلا بعد أن تتشكل في اللغة.

والخاصية الموسيقية لمطلع القصيدة، خاصية أساسية في العملية الشعرية في كل الآداب، لقد تحدث عنها غيرالعرب؛ تحدث عنها ماياكوفسكي وكلوديل (1868-1955) وفاليري (1945-1871) وريفردي وشيلر (1759-1805).

كتب مايكوفسكي في مقالته، "كيف نصنع الشعر" حكاية عن يسنين يقول فيها: "كنت أمشي ملوحا بيدي، ومغمغما دون كلام تقريبا، تارة أضيق خطوتي كي لا أعوق غمغمتي وتارة أزيد سرعة غمغمتي حسب وقع الخطوات، هكذا ينصقل الإيقاع ويتشكل(...) ذلك الإيقاع الذي هو أساس كل شيء شاعري. إنه الأساس الذي يتخلل ذلك الشيء طنينا، ثم يبدأ بالتدرج في استخلاص كلمات متفرقة من هذا الطنين"[4]

---

(1) بدر شاكر السياب، رسائل السياب: 185.

(2) صلاح عبد الصبور. الآداب. ع 7، 8: 12.

(3) معين بسيسو. في نبيل فرح. مملكة الشعراء: 164.

(4) ماياكوفسكي. في غيورجي غاتشف. الوعي والفن: 63 وفي. جان برتلمي بحث في علم الجمال: 304.

وفي حالـــة من حالات الرغبة الدافعة للكتابة، يتحدث كلوديل كيف وجد نفـــسه "يسير بدافع من إيثارة منظومة وتكرار وتوزان لفظي وقراءة موزونة ويكاد يحـــدث هذا على نمط ما حدث لدى "المعددين" الشعبيين في الشرق... إنك تراه مرة وقد أخذ يحك يديه إحداهما بالأخرى، ويتنـــزه طولا وعرضا، ويدق الأوزان، ويتمـــتم بـــشيء بين أسنانه... وشيئا فشيئا ترى سيل الأقوال وقد أخذ يسيل بين قطبـــي الخيال والرغبة"(1)

وهـــنا لا بـــد مـــن التساؤل عن سر العلاقة بين الإيقاع النفسي وحركة الجسد. ففي نص مايكوفسكي تتوازى حركة النفس مع حركة الجسد، فحسب وقـــع الخطـــوات تكـــون سرعة الإيقاع. وعند كلوديل تترافق حركة الأيدي والخطـــوات مـــع الأوزان، وهذا يعني أنه إذا كانت "العاطفة الشعرية مضطرة حـــتما إلى التزام صورة إيقاعية موسيقية معينة"(2) فإن الجسد مضطر أيضا إلى الاستجابة لهذه الصورة الإيقاعية، بحركة الأيدي والأرجل أو الرأس، أو ميلان الجسد يمينا وشمالا وهكذا.

أمـــا بول فاليرى فيتحدث عن قصيدته الشهيرة "المقبرة البحرية" قائلا: إنها" لم تكـــن أول الأمـــر إلا صـــورة موسيقية فارغة أو مليئة بمقاطع لا معنى لها، أتتني ولازمـــتني بعـــض الوقت"(3) ويقول ريفردي: "إنه بالنسبة للشاعر تسبق الكلمة الفكـــرة وتوجهها، لكن الرنين هو الذي يسبق الكلمات ويناديها، حيث أن النغم هـــو المصدر الأول مهما يكن غير واضح، ومهما يكن الشاعر غير بعيد عن روح الـــتغني والموســـيقى"(4) وقـــد كتب شيلر إلى غوتة (1749-1832) رسالة عميقة المحـــتوى يقول فيها: "أشعر أول الأمر بنوع من التهيؤ الموسيقي يملأ نفسي، ثم تأتي الفكـــرة الشعرية بعد ذلك"(5) ويقول في مقام آخر: "عندما أجلس لأكتب الشعر،

---

(1) كلـــوديل فـــي: جـــان برتليمـــي. بحث في علم الجمال: 403، وعبد الرحمن بدوي: الشعر الأوروبي: 115.

(2) جان ماري جويو. مسائل فلسفة الفن المعاصرة: 162.

(3) جان برتليمي. بحث في علم الجمال: 303.

(4) نفسه: 302.

(5) جان ماري جويو. م. س: 133.

فإن الشيء الذي أراه أمامي هو العنصر الموسيقي لا فكرة الموضوع الواضحة"[1].
وتحدث ت. س اليوت (1888-1965) بأن "قصائده كثيرا ما اتخذت بداياتها من موجة إيقاعية تعج في رأسه"[2] وتحدث غير الشعراء من الدارسين والفلاسفة عن هذه البداية الموسيقية، فكتب أروين ادمان قائلا: "أن كل من يقرض الشعر يعرف كيف تبدأ القصيدة في خاطر الشاعر ضربا من الإيقاع والألحان قبل أن يكون لها معنى معين"[3]

ويتحتم الآن أن نتساءل عن سر البداية الموسيقية لمطلع القصيدة، لقد تحدث أفلاطون في بحثه عن قضية الإلهام، وفسر هذه المسألة في ضوء الثقافة الأسطورية في عصره، فقال: إن الشاعر حين تلمسه ربات الشعر في لحظة الإلهام توقظ لديه النغمة الغنائية[4] وعند "جان ماري جويو" أن الموسيقى تعود في أصلها إلى الانفعال، بمعنى أن حالة الشاعر الوجدانية التي تتلبسه عند المخاض تتطلب بالضرورة استجابة موسيقية يقول جويو "إن الفزيولوجيا تعلمنا أن لغة الشعر الموزونة التي تستهدف التعبير عن الانفعالات قبل كل شيء، ترجع في أصلها، هي نفسها، إلى الانفعال"[5] ثم يضيف إلى هذا التفسير تفسيرا مستمدا من فيزيولوجيا الأعصاب؛ إن قانون "الانتشار العصبي" -أولا- يجعل التنبه أو التأثر الذي ينشأ في الدماغ ينتقل قليلا أو كثير إلى الأعضاء، كما ينتقل الاضطراب على صفحة الماء، وثانيا فإن قانون "الوزن أو الإيقاع" الذي يرى تندال وسبنسر أنه يسيطر على جميع الحركات يقلب هذا الاضطراب إلى تموج منتظم فإذا كنت في حالة قلق بسيط رأيت ساقك تهتز وتتحرك"[6] ثم يخلص إلى أن "الإيقاع إشارة طبيعية إلى عمق الانفعال"[7]

---

(1) جان برتليمي. بحث في علم الجمال: 141.
(2) مانيس، أليوت الشاعر الناقد: 175.
(3) أدورين ازمان. الفنون والإنسان: 41.
(4) ديفيد ديتشس: مناهج النقد الأدبي: 19.
(5) جان برتليمي. بحث في علم الجمال: 141.
(6) جان ماري جويو. مسائل فلسفة الفن المعاصر: 167.
(7) نفسه: 168.

كما فسر جان برتليمي هذا الارتباط بكون الموسيقى ذات قوة انفعالية خارقة، وهي الفن الأول الذي يؤثر في الأعصاب مباشرة، قبل أن يؤثر في باقي الأعضاء، وإن"مجرد الرنين أو توقيع نوتة ما تتكرر أو تطول يبعث الاهتزاز في الجسم كله"[1]

وهذا يعني في الخلاصة أن أول استجابة للانفعال هي استجابة موسيقية، تبعث، في الذات حالة من الإيقاع المبهم الذي يبحث عن التشكيل. ثم إن الكثافة الوجدانية التي تملأ ذات المشاعر، تمنعه من استخدام اللغة، فالشاعر في حاجة إلى التقليل من هذه الكثافة، أو إلى ترتيبها وتنظيمها بشكل يسمح له من أن يجد لغته، ولعل هذا الإيقاع الذي يسبق القصيدة هو ما يقوم بعملية التقليل أو التعديل أو التنظيم، ويهيء -بالتالي- الشاعر ليتمكن من البدء في الكتابة.

إن هذا الإيقاع الأولي يسهل للشاعر عملية تجاوز وضعه، كإنسان عادي إلى إنسان شاعر، بما يلغيه من توابع الاعتياد، وبخاصة، التخلص من ثقل الكثافة المادية والزمانية، لأن النغم "يلغي المادة المكانية كلية، ويكتسب وجودا زمانيا أكثر مثالية، ويقتحم المجال الذاتي. إنه يجرد ما هو خارجي من كل طابع موضوعي لا يسمح له أن يؤكد نفسه بحرية، ويرفض له كل إمكانية وجود دائم"[2].

2- الفجائية:

ما نعنيه بالفجائية هو مباغتة القصيدة للشاعر مباغتة غير منتظرة، تفقده إرادته وتجعله مسلوبا وسلبيا، يتلقى الشعر كأنما هو أداة أو واسطة.

وأول الأفكار في هذا الموضوع نجدها عند أفلاطون في نظريته الشعرية القائمة على الإلهام والتقلي السالب. يتحدث أفلاطون في محاورة أيون "إن البراعة التي تمتلكها (أي الشاعر) ليست فنا بل إلهام، هناك قوة إلهية كتلك التي تكمن في الحجر الذي يسميه يوربيدس (معناطيس)"[3]

---

(1) جان برتليمي. بحث في علم الجمال: 361.
(2) سمير الحاج شاهين. روح الموسي: 15.
(3) ديفيد ديتش. مناهج النقد الأدبي: 19.

إن ما يستفاد من هذا النص، ومن مجمل نظرية أفلاطون، أن الشاعر لا يمكن أن يأتيه الشعر إلا فجأة، وعلى غير انتظار، لأنه يتلقاه ولا يبدعه، إنه مجرد واسطة بين ربات الشعر والقارئ.

وقد أثرت هذه النظرية في الفكر الأدبـــي طوال العصور اللاحقة وبخاصة في المـــدارس الرومانسية، ولو أنها فقدت- بفعل التطور الطبيعي-كثيرا من خصائصها الميتافيزيقية، التي أسست عليها.

أمـــا الشعراء العرب المعاصرون، وإن كانوا يبتعدون عن فكرة الإلهام، إلا أنهم يقولون ببعض نتائجها، كالفجائية والعفوية والتلقي غير المنتظر للقصيدة. إنهـــم يتفقون على أن القصيدة تأتيهم بشكل فجائي، دون سابق انتظار يقول نـــزار قباني: "تجيئني القصيدة بشكل مباغت، أحيانا تدخل علي وأنا في المقهى، وأحـــيانا تركب معي في الأوتوبيس، وأحيانا تشد معطفي وأنا أجتاز الشارع، فهـــي إذن حاضـــرة قـــبل حـــضورها، ولا تنتظر سوى الفرصة لتفتح الباب وتـــدخل"[1]. إن هذا الطابع اللاإرادي لحضور القصيدة، لا ينبغي أن يفهم منه أن الشاعر لا يفكر أصلا في قصيدته، إنه يفكر لكن هذا التفكير لا يؤثر في زمن حضورها، ولا في موضوعها، ويقرر نـــزار قباني هذا قائلا: "طبعا أنا أفكر فيها (القـــصيدة) ولكـــن التفكير فيها لا يقدم ولا يؤخر في زمان حضورها، هناك قصائد -كقصيدة حبلى- ظللت أفكر فيها عشر سنوات و لم تحضر إلا في السنة الحادية عشرة"[2]

وحـــين تحضر القصيدة -في رأي نـــزار- لا تحضر كاملة، بل "تأتي في شكل جملـــة غـــير مكـــتملة، وغير مفسرة، تضرب كالبرق، وتختفي كالبرق. لا أحاول إمساك البرق -يقول نـــزار- بل أتركه يذهب مكتفيا بالإضاءة الأولى التي يحدثها. أرجـــع للظلام، وأنتظر التماع البرق من جديد. قد يطول انتظاري له وقد يقصر، ولكني لا أحاول أبدا استحداث برق صناعي"[3]

---

(1) نزار قباني. قصتي مع الشعر: 187.

(2) 2- نزار قباني. قصتي مع الشعر: 187.

(3) م. س: 186، 187.

ولا يبتعد عز الدين المناصرة عن هذا حين يقرر بأن القصيدة تبدأ. "بومضة أو إضـــاءة في القلـــب قد تصادفني في الشارع، أو في البيت، أو في العمل"[(1)]. ويتفق المناصـــرة مع قباني في تسمية هذه الومضة، فكلاهما يسميها البرق. يقول المناصرة: "إن أشـــراق الـــشمس بطيء وتدرجي، وهو أمر يرتبط بشيء مسبق، يحدث كل يـــوم، لهذا لا أرى أن مصطلح الأشراق مصطلح دقيق لوصف المرحلة التالية، لكن الغيمة الداكنة لا يولد فيها البرق بالضرورة، ولهذا فالبرق مفاجئ"[(2)]

وإذا كان نـــزار يستعمل كلمة البرق لوصف طبيعة الحضور الأول للقصيدة فقط، فإن المناصرة يسعى إلى تأصيل عبارة "البرق الخاطف" كمصطلح يختلف عن الإشـــراق، وعن غيره. ولذلك ذهب المناصرة إلى مواصلة الحديث عن هذا "البرق الخاطـــف" الذي يرى أنه "يهبط على الشاعر لأسباب كثيرة يشعر فيها الشاعر أنه يعـــيش حالة شعرية مفعمة بالحماس للكتابة، وعندي في هذه الحالة قد يولد البيت الأول من القصيدة، وقد يتقرر عنوانها نهائيا، لكن ليس شرطا أن تولد القصيدة"[(3)]

ويتحدث عبد الوهاب البياتي- من خلال تجربته الطويلة عن مطلع القصيدة، حـــديث الشاعر المحترف الواثق، فيرى أن "الشعر يأتي على غير انتظار بالنسبة إلي علـــى الأقـــل، إن حالتي مع الشعر تشبه حالة الذي يأتي ولا يأتي، في بداية حياتي الـــشعرية فـــإني طـــردت هذا الهاجس طردا نهائيا، بت أومن -من خلال تاريخي الشخـــصي- بأن القصيدة الحقيقية هي التي تأتيني، إذن لا داعي للقلق، لأنه يؤدي إلى اســـتعجال ولادة القصيدة فتأتي غير طبيعية"[(4)] يضيف البياتي -من خلال هذا الـــنص- مـــسألة مهمة، في عملية الإبداع، وهي أن كمال القصيدة يتطلب وقتا كافيا يكتمل فيه نضجها، وإن أي محاولة لاستحضارها قسرا، هي عملية إلغاء لها، أو تـــشويهها علـــى الأقل. إن أخطر ما يهدد القصيدة هو ميلادها القسري، قبل اكـــتمال زمن الحضانة أو الحمل. إن استعجال زمن القصيدة هو إجهاض للتجربة يشوه العملية الإبداعية كلها.

---

(1) عز الدين المناصرة. مجلة أوراق. ع: 18: 20.

(2) عز الدين المناصر. مجلة الضاد" 59.

(3) عز الدين المناصرة. مجلة الضاد: 59.

(4) البياتي، الوطن العربي. ع. 387 س 8 – 1984: 56.

وتشير نازك الملائكة إلى هذه الفجائية فتقول: "... في أحيان كثيرة يداهمني موضوع القصيدة مداهمة مندفعة، يأخذني على حين غرة، وأكثر ما يحدث ذلك في الساعات المتأخرة من الليل، إذ آوى إلى الفراش لأنام، إذ ذاك تنبعث في ذهني فكرة قصيدة"[1] ونازك الملائكة -حسب هذا النص- يبدو أنها تحدد الفترة الزمنية التي يحدث فيها- غالبا- هذا الانبثاق الفجائي للقصيدة، حيث تربطه "بالساعات المتأخرة" من الليل. غير أن نازك الملائكة وإن كانت تحدد "الساعات المتأخرة من الليل" كموعد لانبثاق فكرة القصيدة، فهي لا تعرف أي ليل، إنها تشير إلى الليل وكفى، وقد يكون الليل مناسبا لما يوفره من شروط للتأمل، كالهدوء والعزلة وخلو الذهن من انشغالات النهار، وما يبعثه الليل في ذاته -باعتباره البعد الثاني في ثنائيات الحياة- من مشاعر وأحاسيس وإلقاء بالعقل في فضاء التأمل في حدود الكون. وكل هذا يسهل انبثاق القصيدة، بعيدا عن العوائق التي تعترض الذات في أوقات النهار. ولكن ينبغي- ونحن نتحدث عن هذه الفجائية- أن نستبعد احتمالا خاطئا قد يرد على البال، وهو أن القصيدة إذن تولد من فراغ، وتنبثق من غير تربة. إن القصيدة تولد بعد مرحلة حمل عسيرة تظل تنمو عبر فترات هذه المرحلة، نماء معرفيا ووجدانيا وموسيقيا ونفسيا، ثم تنبثق "انبثاق الينبوع"[2] على حد تعبير الشاعر العراقي سامي مهدي، وقد تحدث سعدي يوسف عن هذا الانبثاق المؤسس والمتجذر، فقال: "مشكلة عملية الخلق، أنها تأتي في أحيان كثيرة بدون انتظار، ولكن بعد تراكم طويل من الأحاسيس، وفعل الحواس، والتدقيق في زوايا الحياة، ولهذا نجد بداية العملية الشعرية موصوفة بالسحر والمفاجأة والإلهام، هنا أعني البداية فقط، وذلك لأن البداية تضع نسقا معينا منظما -إلى حد ما- للتصرف الفني عبر النص والنفس"[3] ويستعير من بول فاليري (1871-1945) العبارة التي كثيرا ما رددها صلاح عبد الصبور وهي أن البداية نعمة إلهية، للتعبير عن لا إرادية الشاعر في تلقيه لمطلع قصيدته.

---

(1) نازك الملائكة في. نبيل فرج. مملكة الشعراء: 188.

(2) سامي مهدي. مجلة عالم الفكر. أكتوبر. نوفمبر. ديسمبر: 245.

(3) سعدي يوسف. مجلة أوراق. ع. 37: 17.

3- الغموض:

سبق أن أوردنا نصا لسعدي يوسف قال فيه إن بداية العملية الإبداعية كثيرا ما توصف بالسحر، وهي لا توصف بالسحر إلا لكونها غامضة عصية على الفهم" قد لا يعيها الشاعر حتى لو حدق فيها طويلا" كما يقول المناصرة، ولعل هذا الغموض سيظل ملازما لها، مما سيسمح للمتأولين من رمي شبكاتهم لاصطيادها كل حين، عائدين بتفسيرات رمزية جميلة كالتفسير الذي يلجأ إليه صلاح عبد الصبور وسعدي يوسف ذلك التفسير الأفلاطوني، الذي يجعل بداية القصيدة نعمة إلهية، ولا شك في أن العجز عن التفسير العقلي كثيرا ما يحيل القضايا العصيبة إلى التفسيرات الرمزية.

إن خاصية المفاجأة التي حللناها منذ حين، تبرر هذا الغموض فالشاعر تأتيه "الهجمة الشعرية" دون أن يتعرف عليها، فتدخله في حالة من الضبابية والتوتر والهيجان، يفقد فيها قدرا كبيرا من قدرته على التبين والتمييز، لأنه بصدد الخلق لا الاكتشاف، كتب جان بول سارتر (1905-1980) يقول: "لا يمكن أن أكتشف وأخلق في آن"[1] لأن الكشف مرحلة تالية، وهي غير ممكنة لأن ما يراد الكشف عنه غامض وغريب.

إن غموض مطلع القصيدة متأت من طبيعته؛ فهو أولا: بداية العلاقة بين الشاعر واللغة، وهو ثانيا قمة التجربة الوجدانية، وهو ثالثا انفجار ضد إرادة الشاعر، يندلع من أعماقه حاملا ركامات من المشاعر والهواجس والأفكار والرؤى والخيالات، تحاول كلها أن تتجسد في اللغة باللغة، وهو إلى جانب ذلك وليد لحظة المابين، ما بين الوعي واللاوعي، ما بين الصحوة والحلم، ما بين يقظة الروح وحرارة الوجدان. هذه كلها تجعل مطلع القصيدة مجللا بالغموض، عصيا على الفهم: إذ كيف يمكن تحديد حالة موسيقية رجراجة لا تبين حركة خطواتها؟ كيف يمكن الإمساك بالبرق الخاطف الذي لا يترك خلفه إلا وميضا شاحبا، وارتجاجا يمنع الفكر من ملاحقة عنفوانه؟ وكيف يمكن للشاعر أن يقبض على هذا الذي يأتي ولا يأتي؟

---

(1) جان بول سارتر. ما الأدب: 45.

موسم القصيدة:

في ضـــوء الأفكـــار التي تم عرضها في الفقرات السابقة يمكن أن نستنتج أن القصيدة لا موسم لها، فهي تأتي الشاعر وقتما تشاء، دون أن يتهيأ لاستقبالها، وإن كانـــت هـــناك إشـــارات توحي بقرب مقدمها، وأنها قد تأتي اليوم أو غدا، كما يستشف ذلك من فكرة نـــزار قباني وعز الدين المناصرة عن البرق الخاطف الذي يـــومض ثم يمـــضي ثم يعود، وأيضا من فكرة نازك الملائكة عن علاقة الليل بهبوب ريـــح الشعر، ومع أن نازك الملائكة تعرف أن أغلب ما تأتيها القصيدة في الليل إلا أنها لا تعارف أي ليل.

غالـــبا مـــا يردد الشعراء العرب عبارة: القصيدة هي التي تكتبني، بل وضعها بعـــضهم عنوانا لقصيدة من قصائده[1] وهم بهذا يقلبون الوضع ليتحول الفاعل إلى مجرد وساطة، خلافا لبعض الآراء التي تسعى إلى تأكيد الاختيار الواعي، مثل رأى الشاعر الفرنسي بول فاليري الذي يرى أن "الشاعر من يستطيع النظم ساعة يشاء ولـــيس الشاعر وقفا للمصادفة، وإنه لمن الخطل القول بأن الشاعر منفعل لا فعال ويتسقط ما يلقى عليه"[2] قد يكون هذا الرأي رد فعل -مبالغ فيه- على الآراء التي تجعل من الشاعر مجرد لوح تخط عليه القصيدة نفسها بنفسها.

والـــشعراء العـــرب المعاصرون الذين وقفنا على نصوصهم، يذهبون مذهب "القصيدة التي تكتبني" يقول نـــزار قباني: "لا تعرف هذه الهنيهة الشاعرة موسما ولا مـــوعدا مضروبا، فكأنها فوق المواسم والمواعيد. وأنا لا أعرف مهنة يجهل صاحبها ماهيـــتها مـــثل هذه الهنيهة التي تغزل النار"[3] وليؤكد نـــزار فكرته، يقدم إحدى تجاربه الفاشلة مثالا على ذلك- يقول: "كم مرة... ومرة اتخذت لنفسي وضع من يريد أن ينظم، وألقيت بنفسي في أحضان مقعد وثير، وأمسكت بالقلم، وأحرقت أكثر من لفافة، فلم يفتح الله علي بحرف واحد"[4] هذا الاستدعاء القسري للكتابة يقابله نـــزار قباني بحالة أخرى، الحالة التي تحضر فيها القصيدة وحدها يقول: "حتى

---

(1) سليمان جوادي مثلا.

(2) منيف موسى. الديوان النثري لديوان الشعر العربي: 144.

(3) نزار قاني. طفولة نهد.: ط.

(4) نفسه: ي.

إذا كنت أعبر الطريق بين آلاف العابرين، دغدغني ألف خاطر أشقر، وحملتني ألف أرجـــوحة إلى حيث تغني المسافات"[1] ويذكرنا نـــزار بما قاله الفرزدق: "ربما أتت علـــى ساعة ونـــزع ضرس أهون علي من قول بيت"[2] ويقرر نـــزار أخيرا" أن الـــشعر يـــصنع نفسه بنفسه، وينسج ثوبه بيده وراء ستار النفس، حتى إذا تمت له أسباب الوجود، واكتسى رداء النغم ارتجف أحرفا على الورق"[3] هذا الكلام الذي قالـــه نـــــزار قباني في مقدمة ديوانه"طفولة نهد" عام 1947 تحت تأثير مزيج من الرومانـــسية والرمـــزية، لم يخـــرج عنه هو، ولا الشعراء الذين تلوه، تقول نازك الملائكـــة" القصائد لا تتدفق عندما يريد الشاعر، وإنما لها مواسم لا تخضع لقانون، فهي غامضة الجذور مثل النفس الإنسانية ذات الأبعاد المترامية المجهولة ومثل الحياة الخفية التي لا نستطيع أن نتبين ارتباطها المتشابكة وأحداثها المتداخلة مهما بذلنا من جهد، لأنها من صنع الله الواسع الذي لا حدود لجلاله ولا نهايات"[4]

ويـــرى عـــبد الوهاب البياتي أن القصيدة تتجمع عناصرها، وتظل تتراكم في عـــالم مـــا قبل الكتابة، وحين يكتمل تجمعها، وتستقيم كيانا منسجما "تولد دفعة واحدة" وعليه فإن موضوع الكتابة أو زمانها" لا يمكن التفكير فيه، لأن ذلك يتعلق أساسا بالحلم/الرؤيا/المقدرة على الحدس وتشكيل الأشياء وإعادة صياغتها"[5]

أمـــا محمـــود درويش فيرى أن العلاقة بين الكتابة الشعرية والمحيط البيئي أو النفسي الذي تتم فيه، علاقة تناقض وتنافر، فقد تحدث عن عفوية الكتابة وانفلاتها مـــن حـــدود المكان والزمان والرغبة، إن الكتابة الشعرية تفاجئ دائما في الأمكنة والأزمـــنة. والحالات النفسية غير الملائمة. يقول: "لم يحدث أن ذهبت إلى الكتابة بـــشهية ورغـــبة، وتحققت رغبتي"[6] إن القصيدة، كما رآها نـــزار قباني ونازك والبـــياتي -كذلك يراها محمود درويش، دائما مفاجئة، وهي عنده، ليست مفاجئة

---

(1) نفسه: ي.
(2) الجاحظ. البيان والتبيين. ج 1: 130.
(3) نزار قباني. طفولة نهد: ي.
(4) نازك الملائكة. مجلة الزهور (ملحق الهلال) سبتمبر75: 7
(5) عبد الوهاب البياتي: كل العرب. ع 410: 45.
(6) محمود درويش، في منير العكش، أسئلة الشعر: 121.

فحسب وإنما" مفاجئة وتأتي في أسوء الأمكنة والحالات النفسية، وعلى أكثر الأوراق فوضوية"[1]

وإذا كان مجيء القصيدة بهذا الشكل الذي يصفه محمود درويش فهي -إذن- بديل لا شعوري تتخلص به الذات مما بها من آثار الإحساس بالزيف أو النشاز، إنها بهذا المعنى نوع من المقاومة ضد ما في العالم من نقص.

والشاعر العراقي حميد سعيد ينفي أن يكون قد قرر كتابة قصيدة وجلس لاستحضار موضوعها. فهذه العملية لديه من نوع التسلية، قد يمارسه الشاعر في أوقات اللهو. ولذلك يقول: "أنا لا استحضر الموضوع. بل أعيش الحالة"[2] ولا شك في أن هناك فرقا بين الحالتين؛ فاستحضار الموضوع عملية تخضع لآليات الوعي، ولا تقتضي حرارة الوجدان ويقظة العاطفة، أما معايشة الحالة فهي استجابة آلية لحالة سابقة على الموضوع، أي على الوعي والعقل". الحالة" تصهر الشاعر وتشل حواسه، وتوقظ فيه حركة الروح في أعماق الذات، ولذلك فإن الحالة هي "صاحبة السلطة" التي تتحكم في الشاعر، بخلاف عملية الاستحضار التي تعني الوعي المسبق والبحث عن الموضوع. ومن هنا كان طبيعيا أن يقرر الشاعر -لاحقا- أنه "في ساعة، أو لحظة غير متوقعة تفرض القصيدة نفسها علي، فلا أجد أمامي من طريق سوى أن أمسك بالورقة، وأكتب ما تفرضه علي الحالة"[3]. ومع هذا، فعند الكتابة، أي بعد حضور القصيدة، يستطيع الشاعر -كما يقول حميد سعيد- أن يتحكم في عملية الكتابة بتحديد الأفكار واستحضار الصور وبناء الجمل المعبرة عن تلك الأفكار[4]

ولعل مصطلح "العاصفة" الذي استعمله الشاعر الجزائري محمد زتيلي هو محتوى مصطلح "الحالة" حسب استخدام حميد سعيد.

فزتيلي يصف عملية الكتابة في حضورها الأول بالعاصفة، ومن طبيعة العاصفة أنها لا تخضع لشيء بل هي التي تخضع غيرها لها، إنها لا تستدعي، بل تفرض

---

(1) نفسه: 121.

(2) حميد سعيد في حسن الغرفي -حرائق الشعر: 38.

(3) نفسه: 38.

(4) نفسه:

نفسها، ولذلك، "فكما أنه ليس هناك وقت لهبوب العاصفة، فليس هناك وقت مفضل للكتابة".[1] ولم نجد من الشعراء المعاصرين من خرج عن هذا الاتجاه، فمحمد علي شمس الدين من لبنان يقول: "إن الشعر في ذاتي هو الذي كتب نفسه واختار شكله وحضوره"[2] وهو في هذا يحيلنا على فكرة: القصيدة التي كتبتني، وإبراهيم العواجي. من السعودية. يقول: "القصيدة لا موعد لها. الشاعر الحقيقي لا يختار لها المكان ولا الزمان ولا الموضوع. إنها مولود عندما يصل تمامه يخرج بالقوة إلى النور دون أن يتقيد بمواعيد المخاض"[3] وأحمد مطر من العراق يقول: "لا يكتب الشاعر قصيدته إذا أراد بل إذا ما اعتلجت القصيدة في نفسه وهذا بالطبع لا يرتبط بزمن معين"[4]

ويحاول كل من الشاعرين عبد العزيز المقالح وسعدي يوسف، أن يتميزا بإضافة البعد الإرداي مع الاعتراف بعفوية القصيدة بشكل عام. فالرأي الأساسي للمقالح أن "ليس للقصيدة موسم خاص تزدهر خلاله، وليس لها كذلك طقوس معينة لا تولد إلا في حضرتها، فكل لحظة من لحظات الحياة صالحة لتكون لحظة ميلاد قصيدة جديدة إذا وجد الدافع واستكملت التجربة كيانها"[5] والمقالح يؤكد على فكرة سبقت الإشارة إليها، وهي أن القصيدة -بالرغم من عفويتها وفجائيتها- إلا أنها لا تنبع من فراغ، وحسب المقالح فإن ميلاد القصيدة مشروط بشرطين: الدافع، واكتمال التجربة، فحين يتوفر هذان الشرطان يمكن للقصيدة أن تفتح الباب وتهم بالدخول أو الخروج.

قد يعني نص المقالح -إذا قرئ من زاوية أخرى- أن القصيدة يمكن انتظارها في حضور هذين الشرطين، أما في غيابهما فاحتمال ميلاد القصيدة بعيد.

لكن محاولة المقالح للتميز تتمثل في نص آخر يرى فيه أن الشاعر المتمرس يمكنه "بقدر من التركيز والتأمل" أن ينظم القصيدة" في أي فصل من فصول السنة، وفي

---

(1) محمد زنتيلي. المسار المغربي. ع 87/11: 79.

(2) محمد علي شمس الدين. جريدة العمل الثقافي. تونس. 1983. 2. 21

(3) إبراهيم العواجي. مجلة الحوادث. ع 1989/1685: 60.

(4) أحمد مطر. مجلة الأديب. جامعة الكويت. ع1. س1: 20.

(5) عبد العزيز المقالح. ثرثرات...: 18.

أي ساعة من ساعات الليل والنهار وفي أي مكان من الأرض والبحر"[1] لكن هذه الإمكانية ليست مطلقة، وإنما هي احتمال قابل لعدم التحقق، لذلك يعود المقالح إلى القول بأن الشاعر قد تمر به" حالات يكون أثناءها غير قادر على كتابة بيت واحد"[2] مهما مارس عمليتي التركيز والتأمل، ولذلك عنده بسبب"[3]

لقد حاول المقالح أن يجعل الشاعر فاعلا ومنفعلا، بأن جعل لإرادة الشاعر قدرة على الكتابة في غير موسمها، أو على استحضار موسم الكتابة، في غير موعده، ولا شك في أن ذلك مستمد من تجربته- ومع ذلك وقف متحفظا، لأن بعض الحالات تستعصي على تقبل تفسيره. إننا نتساءل: إن الشاعر حين يمارس عملية التأمل والتركيز لاستدعاء لحظة الكتابة، ألا يقوم بذلك في حالات "الفراغ" الداخلي" والإحباط المؤقت" بتعبير المقالح؟ إن جدلا تحليليا فلسفيا لهذه المسألة يبين أن الشاعر لا يكتب إلا في الحالة المناقضة لحالة "الفراغ الداخلي" أو "الإحباط المؤقت" حالة يمكن تسميها بحالة" الامتلاء الداخلي". لكنه - تماشيا مع فكرة المقالح- يستطيع الشاعر في حالة الفراغ الداخلي أن يقوم بوساطة التأمل والتركيز- بملء هذا الفراغ، ومن ثم ينتقل إلى مرحلة احتمال تلقي القصيدة، فمن أين -إذن- يأتي عجز الشاعر؟

إن كلام المقالح صحيح بالنسبة للشاعر في الحالة التي يعيش فيها التجربة، لأن الشاعر -في رأينا- لا يستطيع استحضار اللحظة الشعرية أو اللحظة التي ينبثق فيها مطلع القصيدة إلا في حالة واحدة هي الحالة الشعرية التي تعيش فيها الذات توترا مشحونا يحول الشاعر إلى حالة غير عادية. في هذه الحالة يستطيع بفعل قدرته على التأمل والتركيز- أن يستدعي القصيدة، أو يستسرع لحظة ميلادها.

وهذا ما أكده الشاعر سعدي يوسف، فقد تحدث عن لحظة ما في التجربة الشعرية، هي التي تفصل بين الحالة النفسية والحالة اللغوية، فقال: "بالنسبة لي أنا أحاول أن أيسر استقبال هذه اللحظة وذلك بأن أقوم بتدريبات معينة للحواس والجسد بحيث أكون قادرا على الاستقبال"[4]

---

(1) المقالح ثرثرات: 18.

(2)

(3)

(4) سعدي يوسف. أوراق. لندن. ع 37: 17.

إن هـــذه النظـــرة تنتشل -في رأينا فكرة العفوية المشوبة بشيء غير قليل من المثالية، وتحفظ لفكرة "موسم القصيدة" واقعيتها وإنسانيتها.

وقـــبل أن أختم هذه الفقرة أود التأكيد على أن القصيدة إنما تأتي لتتوج عمل الـــشاعر الفكـــري والروحي، أي أنها ليست وليدة فراغ، أو عدم، وإنما هي نتاج مخـــزون مـــن الأفكـــار والمشاعر والآمال والآلام، فالقصيدة، وإن كانت لا تقبل الحدود، فهي أيضا لا تقبل الإجهاض.

مراحل الإبداع

لم يهتم النقاد والدارسون بما قبل الكتابة، اهتمامهم بالكتابة ذاتها، فلم يعيروا اهتماما كافيا للحالات النفسية والتحولات الروحية والفكرية والوجدانية التي تسبق عملية كتابة القصيدة، ولعل مرد ذلك إلى أن ما يحدث في ذات الشاعر قبل الكتابة مســألة روحية خفية تصعب ملاحقتها والإمساك بها، والأمر المادي الوحيد الذي يقــع تحــت الحس، ويمكن الإمساك به هو المكتوب نفسه. ولهذا السبب أشرنا في بدايـــة البحث إلى ما يعتري الدراسات النقدية التي يقوم بها النقاد -ممن لم يمارسوا الشعر -من نقص وقصور.

إن الدارسين الذين اهتموا بمراحل الكتابة، قسموا عملية الإبداع إلى مراحل؛ فقد عرض "جراهام والاس" لعملية الإبداع ووضعها في أربع مراحل:[1]

1. مرحلة الإعداد
2. مرحلة التفريخ
3. مرحلة الكشف
4. مرحلة التحقيق

ففـــي مرحلة الإعداد يتم البحث في مجمل جوانب المشكلة، وبعدها يستسلم الفنان في مرحلة التفريخ إلى حالة من الهدوء والراحة يتم فيها نمو الفكرة واكتمالها، حتى إذا تم نموها، انتقلت إلى مرحلة الكشف، وهي المرحلة التي تظهر فيها الفكرة واضــحة أمام الفنان، مما يسهل عملية تحققها في المرحلة الأخيرة حيث تولد عملا فنيا مكتملا.

ولم تخـــرج"كاترين باتريك" عن هذا التصور، إلا في تسمية المراحل فقط لقد جعلت المراحل التي تتم فيها عملية الكتابة أربعا[2]

---

(1) أنظر: حسين بكار. بناء القصيدة: 88.

(2) نفسه: 88.

1. مرحلة الاستعداد والتأهب، وهي نفسها مرحلة الإعداد عند والاس.
2. مرحلة الإفراخ، وهي عندها ليست مرحلة راحة وكمون. وإنما هي مرحلة تبرز فيها فكرة عامة، أو حالة شعرية.
3. مرحلة تبلور الفكرة.
4. مرحلة نسخ الفكرة.

هذه المراحل التي تعرض لها كلا الباحثين، لا يمكن اعتبارها وصفا نهائيا لرحلة القصيدة من ذات الشاعر إلى الورق. إن القصيدة يمكن أن تكون مرحلة واحدة، تبدأ من لمع البرق الخاطف وتنتهي حيث تتجسد في اللغة. كما يمكن أن تكون أكثر من أربع مراحل أو خمس أو عشر مثلا. يمكن أن نضع تخطيطا -على سبيل المثال- لحركة القصيدة، كما يلي:

1. مرحلة البرق الخاطف
2. مرحلة العودة إلى الأصل

وقد أشار نزار قباني إلى هذا، حين قال بأن القصيدة تأتيه أولا في شكل برق مفاجئ ثم تختفي ويظل ينتظر عودة البرق.

1. مرحلة البرق المبدع، أي البرق الذي يستمر ولا يعود للغياب.
2. مرحلة انبثاق الفكرة
3. مرحلة اكتمال الفكرة
4. مرحلة انتظار اللحظة الشعرية، أي مرحلة انبثاق البيت الأول
5. مرحلة التوقف بعد البيت الأول
6. مرحلة القصيدة

يمكن وضع هذا التخطيط -مثلا- وهو تخطيط لا نقترحه، وإنما مثلنا به على صعوبة التخطيط المنطقي، وعلى صعوبة تحديد مفهوم المرحلة في ذاته، لأن العملية الإبداعية متداخلة ومعقدة ومركبة، بحيث يصعب الفصل بين المراحل، ويمكن اختصار المراحل إلى أقل من أربع، ولدينا مثال جاهز أورده "إليوت" عن "درايدن" الذي يرى: "أن أول حديث يقع للشاعر هو الاختراع أو إيجاد الفكرة، ويأتي في المرتبة الثانية الاستخراج أو التبديل للفكرة بحيث تتلاءم مع الموضوع، وأما في

المرتبة الثالثة، فهناك إلباس الفكرة أو تزيينها بإطار مناسب ومعقول من الفن القولي وهكذا"[1]

لقد اكتفى درادين بأن قاس رحلة القصيدة على مسألة منطقية، - وهي أمر يصعب تناوله بالمنطق، فرأى أن كل ظاهرة لها بداية ووسط ونهاية، فلم يكلف نفسه سوى أن ملأ هذه الخانات بثلاثة مصطلحات هي: -

1. الاختراع أو إيجاد الفكرة وتقابل البداية.
2. الوهم أو التغيير ويقابل الوسط.
3. إلباس الفكرة ما يناسبها من الفن القولي ويقابل النهاية.

هذا مجمل ما تناوله الدارسون من الأفكار الغربية الخاصة بتحليل رحلة القصيدة. ولا أراها قادرة على التعبير الدقيق عن حقيقة هذه الرحلة ولا عن استيعابها، كما أنني لم أر فيها شيئا مهما بالقياس إلى ما أثمره النقد العربي، وسوف أورد بعض النصوص من النقد القديم على سبيل المقارنة بينها وبين النقد الغربي، قبل الانتقال إلى آراء الشعراء العرب المعاصرين.

لعله لم يظهر خلال القرون الثلاثة الأولى في النقد العربي نص يحدد مراحل الكتابة الشعرية في أهمية وشمولية النص الذي وضعه ابن طباطبا (ت 322 هـ) في كتابه عيار الشعر، يقول ابن طباطبا: "فإذا أرادا الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكرة نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس القول عليه، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني، على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه، على تفاوت ما بينه، وبين ما قبله، فإذا كملت له المعاني وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظاما لها وسلكا جامعا لها تشتت منها، ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه، ونتيجة فكرته فيستقصي انتقاده ويرم ما وهي منه، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية.."[2]

---

(1) أليوت. فائدة الشعر وفائدة النقد: 36.

(2) ابن طباطبا. عيار الشعر" 5، 6.

لا شك في أن ابن طباطبا، ينطلق من تصور نظري، يرى أن العملية الإبداعية عملية إرادية محضة، ومن هذا التصور يملي على الشاعر طريقة "مدرسية تعليمية" في الكتابة الشعرية وهذه الطريقة التي يقترحها تتمثل في المراحل التالية:

1. صياغة المعنى العام صياغة نثرية.
2. إعداد الوسائل التعبيرية (لفظ. وزن. قافية).
3. كتابة الأبيات، كل على حدة، حسب حضور المعاني وقدرة الشاعر على النسج والصياغة.
4. ترتيب الأبيات المنظومة، وملء ما يقع بينها من فراغ في المعنى بأبيات أخرى.
5. مرحلة الانتقاد والترميم.

إن نظرية ابن طباطبا القائمة على هذا التصور المنطقي يهددها خطران:

1. اعتبار العملية الإبداعية عملية إرادية بإمكان الشاعر أن يتحكم في مراحلها، وهذا الاعتبار مردود عمليا وعلميا، فالعملية الإبداعية تجمع بين الإرادية والعفوية، بين الوعي واللاوعي. والناقد حين ينطلق من تصور قاصر لطبيعة الظاهرة التي يدرسها لن يصل حتما إلى استنتاج سليم أو معرفة حقة.

والغريب أن ابن طباطبا قد أهمل تراثا من آراء الشعراء كان يمكن الاستفادة منه، ويتمثل هذا التراث في تلك الإشارات الوجيزة التي يصف فيها الشعراء تجاربهم مع الإبداع. يروى أن "كثيرا" سئل: كيف تصنع إذا عسر عليك قول الشعر فأجاب: "أطوف بالرباع المخلية، والرياض المعشبة، فيسهل علي أرضه ويسرع إلى أحسنه"[1] وروي عن الفرزدق أيضا أنه كان إذا "صعبت عليه صنعة الشعر،، ركب ناقته، وطاف خاليا منفردا وحده في شعاب الجبال وبطون الأودية والأماكن الخالية فيعطه الكلام قياده"[2] وسئل أبو نواس "كيف عملك حين تريد أن تصنع

(1) هند حسين طه، الشعراء ونقد الشعر: 43.

(2) ابن رشيق، العمدة. ج 1: 180، 181.

الـــشعر؟ قال: أشرب حتى إذا كنت بين الصاحي والسكران صنعت وقد داخلني النشاط وهزتني الأريحية"[1] وغير هذه من المرويات.

إن هـــذا التراث المهمل، يؤكد أن ثمة عوامل أخرى تتجاوز إرادة الشاعر، ومـــن شأنها أن تتحكم في عملية الكتابة الشعرية؛ فكثير يشير إلى عوامل البيـــئة، والفرزدق يشير إلى عامل العزلة، أما أبو نواس فكأنه كان معاصرا لعلمـــاء النفس، حين جعل عملية الإبداع بين لحظتين: الصحوة والسكر، وهو ما يسمى الآن الوعي واللاوعي.

2. والخطـــر الثاني الذي يهدد نظرية ابن طباطبا، هو أنه صاغ نموذجا جاهزا مفروضـــا مـــن الخـــارج، يمكن أن يتعلم، غير أن الصحيح هو أن رحلة القـــصيدة مـــتغيرة، ليس لها شكل واحد، بالإضافة إلى أن هذا النموذج المفـــروض يتناقض مع الحالة الشعرية، التي تفترض أن لكل قصيدة شكلها الخاص بها والذي قد لا يتكرر.

ولحازم القرطاجني (554-632) نظرية في الإبداع لا تختلف كثيرا عما ذهب إليه ابن طباطبا، في الأساس النظري، أو الترتيب المنطقي لمراحل الكتابة.

يجعل حازم عملية الكتابة الشعرية في ثماني مراحل، ويسميها الأحوال:

1. الحال الأولى يتخيل فيها الشاعر مقاصد غرضه الكلية التي يريد إيرادها في نظمه.
2. الحال الثانية أن يتخيل لتلك المقاصد طريقة وأسلوبا.
3. الحال الثالثة أن يتخيل ترتيب المعاني في تلك الأساليب.
4. الحال الرابعة أن يتخيل تشكل المعاني وقيامها في الخاطر في عبارات تليق بها.
5. الحـــال الخامسة أن يشرع الشاعر في تخيل المعاني معنى معنى بحسب غرض الشعر.
6. الحال السادسة أن يتخيل ما يكون زينة للمعنى وتكميلا له.
7. الحـــال السابعة أن يتخيل لما يريد أن يضمنه في كل مقدار من الوزن الذي قصد، عبارة توافق نقل الحركات والسكنات.

---

(1) نفسه: 81.

8. الحال الثامنة أن يتخيل في الموضع الذي تقصر فيه عبارة المعنى عن الاستيلاء على جملة المقدار المقفى معنى يليق أن يكون ملحقا بذلك المعنى[1]

يمكن قبل مناقشة هذه النظرية، إعادة صياغتها في أسلوب بسيط يزيل عنها غموض التجريد المنطقي، بالشكل التالي:

1. استحضار الموضوع
2. استحضار الأسلوب المناسب للموضوع
3. إقامة علاقة بين الموضوع والأسلوب
4. صياغة المعاني باللغة
5. تجزئة الموضوع إلى أفكار جزئية
6. تقدير الجانب البلاغي
7. تقدير الجانب العروضي
8. استكمال المعاني في حالات النقص

هذه محاولة لتقريب نظرية حازم اجتهدنا في فهمها وصياغتها صياغة في حدود قدراتنا اللغوية والمعرفية.

وما قلناه بصدد الحديث عن نظرية ابن طباطبا، يمكن قوله عن حازم، فالأحوال التي يتحدث عنها حازم، تتضمنها نظرية ابن طباطبا مع ما يبدو من اختلاف الشكل. وما نود إضافته في هذا المقام هو أن المراحل أو الأحوال التي تحدث عنها ابن طباطبا أو حازم، موجودة بالفعل في حركة العملية الإبداعية، لكنها ليست بالشكل المرتب والمنطقي والإرادي الذي يتصورانه. إنها موجودة في إطار فضاء شعوري غامض ذي فعالية في توجيه العملية الإبداعية، إن العملية الإبداعية ليست ظاهرة كيماوية أو فيزيائية يمكن محاصرتها بالوسائل المخبرية وفهمها، إنها ظاهرة إنسانية، وهي ليست إنسانية مما يقع تحت الحس، بل إنسانية نفسية، ليس للحس قدرة على الإمساك بتفاصيلها، وهي إلى جانب ذلك ظاهرة خاصة ببعض الناس دون سواهم، وهنا موضع الصعوبة: (إنسانية، نفسية، خاصة).

---

(1) حازم القرطاجني. منهاج البلغاء: 109، 110.

هـــذا النقد الذي وجهناه إلى نقادنا نوجهه بالجرأة نفسها إلى ما أوردناه من نظـــريات الغربيين (والاس-باتريك. درايدن) ولا نرى فارقا كبيرا في قدراتهم على تحلـــيل عملـــية الكتابة الشعرية، بالرغم من المسافة الزمنية التي تعطي فرصة أكثر للدراسين الغربيين في فهم أسلم للمسألة.

وهـــذا الـــنقد الـــذي وجهناه إلى نظريات النقاد، يدفعنا إلى الاهتمام بآراء الـــشعراء لأنهـــم يعانون التجربة، وبالتالي يتحدثون عنها من موقع المعايشة. وقد لاحظـــنا مـــنذ حين كيف فهم كثير والفرزدق وأبو نواس لحظة الكتابة، وكيف فهمها ابن طباطبا وحازم.

لقـــد تحـــدث كثير من الشعراء العرب المعاصرين عن الكيفية التي يكتبون بها قصائدهم، وتعرضوا إلى الرحلة التي تقطعها القصيدة بين مرحلتي البذرة والثمرة.

تحـــدث عـــبد الـــوهاب البياتي عن طريقته في الكتابة والمراحل التي تجتازها قـــصيدته، في أكثر من موضع حديثا مسهبا[1] نقف عند أحد النصوص التي تختصر طريقته، وسنورده -رغم طوله- لأهميته:

"القـــصائد تعـــيش في صدري سنين طويلة، وهي لا تنبت فجأة ولا تبرز إلى الوجود، كما يبرز الجن المحبوس في القمقم، الذكريات، والكلمات والصور المتناثرة المؤثـــرة تتجمع ببطء من داخل نفسي أيضا، وتظل كامنة تنتظر البرق أو العاصفة الـــتي تفجرها، على نحو ما تنتظر أرض الربيع العاصفة أو المطر، لكي تتشقق وتبرز ما في جوفها من ازدهار وعشب وألوان.

"هـــذا العالم الذي يتكون بصورة مستمرة يظل مستترا وظاهرا وكامنا أشبه بالمـــياه التي تطفو عليها ثلاجة كبيرة، وعندما تشرق عليها الشمس، ويأتي الربيع، تـــذوب هـــذه الثلاجة، وتصبح جزءا من الماء نفسه. ومن هنا نشأت العلاقة بين المؤثرات الخارجية وعالم القصيدة الداخلي الذي لا يظهر إلى الوجود.

"وعـــندما أبـــدأ في كـــتابة قصيدة جديدة لا أعاني أي ألم مخاض لأن وجود القـــصيدة، كان قد وجد داخل نفسي قبل كتابتها، ولذا فإني لا أشطب أو أنقح

---

(1) أنظر مثلا: نبيل فرج. مملكة الشعراء: 85.
منير العكش. أسئلة الشعر: 215.
مجلة العربي. ع. 342 س 30: 106، 107.

كـــثيرا في مسودات قصائدي. "وفي بعض الأحيان، وبعد كتابة القصيدة، أشعر أن هـــناك خلـــلا طفيفا يهدد بناء القصيدة الهارموني والمعماري بالاهتزاز، فأبحث عن أســـباب ذلك، فأجد أن كلمة واحدة في القصيدة قد ظلت سبيلها، واختلط علي أمرها، فأظل مواجها تلك الكلمة حتى أرفعها من مكانها كما يرفع المعماري حجرا في ســـور كـــبير، لكي يضع مكانه الحجر المناسب الآخر، حتى يتم توافق وتناسق البناء الفني.

"إن عملـــية الخلـــق الفني تتم أحيانا بمعزل عن العالم الخارجي، الآتي، الموار بالـــضوضاء والعقـــم والصخب... إن هذا العالم الداخلي يكون قد امتص جوهر الوجـــود الخارجـــي. وبذلك يحمي نفسه من الابتذال اليومي، ومن ابتذال مؤثراته الآنية السريعة المتغيرة"[1]

أول ملاحظـــة نسجلها عقب قراءة هذا النص الطويل تتعلق بالمنطلق النظري الذي يؤسس الشاعر نظريته عليه، ومع ما في هذا المنطلق من غموض، إلا أنه يمكن أن يـــستل من نسيج النص، فالشاعر لم يتحدث عن عمله الإرادي في القصيدة إلا بعـــد مرحلة اكتمالها كنص لغوي على الورق، حيث يتدخل عند ذلك -إراديا- للـــتعديل والتـــرميم. أما في المراحل الأخرى فإن "الفعل" تقوم به القصيدة -بكل كيانها- فهي التي تتسلل إلى داخل كيان الشاعر وهي التي تعيش فيه، وهي التي لا تبنت فجأة، وهي التي تتجمع وحدها ببطء، وهي التي تظل كامنة، وحين تنبثق إلى الخارج تنبثق كاملة بإرادتها.

هذه الصيغة التعبيرية هي ترجمة لفكرة العفوية في العملية الشعرية، وهي فكرة عبر عنها بالإلهام وبالوحي منذ أفلاطون وشعراء العربية وحتى العصر الحديث، وإذا نحن نظرنا إلى نص ابن طباطبا أو حازم فإننا نجد "الفعل" مسندا إلى الشاعر، أما في نـــص البـــياتي فإن الفعل مسند إلى القصيدة، وهذا ليس مجرد اختلاف في أسلوب التعبير، وإنما هو اختلاف في الموقف الفلسفي من العملية الإبداعية.

إن إســـناد الفعـــل إلى الشاعر يعبر عن فلسفة الإرادة والاختيار الواعي، مع إغفـــال لحقائق تحدث داخل ذات الشاعر لا يتحقق إدراكها إدراكا ملموسا، أما

---

(1) عبد الوهاب البياتي. في نبيل فرج. مملكة الشعراء: 75-76.

إســناد الفعل إلى القصيدة، فيعبر عن فلسفة مغايرة تؤمن بفقدان الشاعر في لحظة الإبــداع لجــزء من إرادته واختياره، فيصبح حاله كحال "من يجذب انتباهه فجأة فيختــل الاتــزان لديه، ويمضي نحو اتزان جديد، ويتقطع سير العمليات الذهنية، ويدخل في الميدان شيء جديد، تنتج عنه حالة وجدانية قد تكون عنيفة، حتى لتبلغ الحماسة، وينساب في الذهن سيل فجائي من الأفكار والصور"[1]

ثمــة ملاحظــة أورد الإشارة إليها، وهي نتيجة تأمل في آراء الدارسين على اخــتلاف تصوراتهم، هناك أمر يؤكدونه جميعا، وهو أن الشاعر في مرحلة الإبداع يــتغير وعيه. أما تفسير هذا التغير فهو الأمر الواقع محل اختلاف، وإذا كان لنا من إضــافة في هذا الموضوع "الأزلي" فهي أن المبدع في لحظات الإبداع، يتجاوز وعيه العادي ويتخطاه ويتخلى عن استعماله وهو يستعمل، إما وعيه السلبــي (دون أن تفهــم الــسلبية على أنها حكم قيمة) وقد يكون هذا مقاربا أو ربما مرادفا لمفهوم "اللاوعــي" أو يــستعمل وعــيه الإيجابــي، أو ما أسماه هيجل بالعقل الإيجابــي النــشط ذي الحاسية الحية العميقة[2] أي الوعي في حالة عنفوانه وصحوته الكاملة، حالــة قدرتــه علــى تخطي السياج واختراق الحجب. والشاعر في كلتا الحالتين. معرض للاضطراب والتوتر وفقدان التماسك سواء في حالة ارتفاع نسبة الوعي أو في حالــة انخفاضــها، ويشبه هذا تماما حالة الشخص الذي يفقد توازنه حين تزيد لديه نسبة أحد العناصر الكيماوية في جسمه أو تنقص.

وبالعودة إلى نص البياتي لتلمس المراحل التي تقطعها الرحلة الشعرية يمكن تمييز ثلاث مراحل متفاوتة الأهمية:

1. المــرحلة الأولى: وتجمــع مجموعة من العمليات، فهناك عملية تجمع للعناصر المكــونة، وهــناك عملــية تركيب لهذه العناصر تتم في بطء، وهناك عملية الكمون والانتظار، وفي هذه العملية تتم الصياغة الذهنية للقصيدة عند البياتي، لأنــه، كما يقول، لا يكتب القصائد على الورق، وإنما يكتبها في ذاكرته ابتداء[3] وتعد هذه المرحلة أهم مرحلة لديه لأن فيها يتم كل شيء هام.

(1) دولاكروا. في: مصطفى سويف الأسس النفسية للإبداع: 190.
(2) مصطفى سويف. الأسس النفسية للإبداع الفني: 188.
(3) عبد الوهاب البياتي. مجلة العربي. ع 342. س 30: 106.

2. المـــرحلة الثانـــية: مـــرحلة الكتابة وهي -عنده- عملية آلية تقوم بنسخ القصيدة المكتوبة في الذهن على الورق.
3. المـــرحلة الثالثة: مرحلة التهذيب والتشذيب وإعادة النظر في بعض الألفاظ القلقة وصياغتها من جديد.

هذه هي رحلة القصيدة في تجربة البياتي، يمكن اعتبارها مرحلة إذا استبعدنا الجهد العضلي (الكتابة) منها. لأن البياتي يكون شاعرا في المرحلة الأولى أساسا، ولعـــل هذا ما كان يقصده هو حين قال: أن "ماهية القصيدة ووجودها يأتيان مرة واحدة متداخلين متحدين دون أن يكون لأحدهما سبق على الآخر"[1] أما المـــرحلتان التاليتان، فهما مجرد تكملة، والمقصود بماهية القصيدة هاجسها غير المـــشكل، تلـــك المكـــونات المتناثرة بغير انتظام في أعماق الشاعر، أما وجود القـــصيدة فهو التجسيد اللغوي لها، أي انتظام المكونات المتناثرة في نسق لغوي واضح المعالم والتفاصيل.

لكن إذا صح أن عملية القراءة النقدية للقصيدة تتم بشكل إرادي، فهل عملية الكتابة تتم أيضا بالشكل نفسه؟

لا شـــك في أن عملية الكتابة تتحكم فيها آليات تتمرد على الآلية والإرادية، بحيث لا يستطيع الشاعر أن يوجه قصيدته. في أثناء الكتابة الاتجاه الذي يريد، دونما أي انحـــراف، إن هناك آلية التداعي الحر التي تتدخل فتحول مسير القصيدة، فرب كلمـــة واحـــدة كافية لتحول القصيدة من الغزل إلى الوطنية، أو من الحاضر إلى الماضـــي، أو مـــن حالـــة حزن إلى حالة فرح، وذلك بفعل انهيار المخزون الثقافي والعاطفـــي الذي يكمن في منطقة ما من كيان الشاعر. وظاهرة "الانحراف" هذه يعرفها حتى الروائيون والقصاصون، الذين يفترض فيهم التحكم المنطقي والتخطيط العقلـــي لأعمالهم، فكيف -إذن- بالشعراء الذين يكتبون بالوجدان كما يفكرون بالوجدان. ولهذا فلا نعتقد أن مرحلة الكتابة شيء ثانوي.

ويـــؤكد فكرتنا أحمد عبد المعطي حجازي، لقد كتب يقول: "جربت النظم قـــصد تنفـــيذ خطة معينة، وربما كان من المفيد أن أذكر أن هذا يحدث في المراحل

(1) عبد الوهاب البياتي. مجلة العربي. ع 342. س 30: 107.

الأخيرة من تجربتي (...) لكنني حتى في حال القصيدة المخطط لها من البداية أجدني جانحـــا بعـــد بضعة أبيات، محاطا بتأثيرات لم أحسب حسابها من قبل تفرض على مسارا مختلفا، وقد تقودني إلى أرض لم تكن في خاطرتي"[1]

وأخـــيرا نـــستخلص من كلام البياتي تركيزا على العفوية، وعلى خصوصية التجـــربة الـــشعرية، فالـــشعر "ليس صنعة أو حرفة يتخذها الشاعر مثلما يتخذ الآخرون مهنهم وحرفهم"[2]

أما صلاح عبد الصبور فيستعين بالتجربة الصوفية للتعبير عن تجربته في الكتابة الشعرية، ويسقط مراحل الرحلة الصوفية على الرحلة الشعرية، والاستعانة بالتجربة الـــصوفية يؤكد مدى غموض التجربة الشعرية، فالشاعر يبحث عن هيكل جاهز يـــصب فيه فكرته، كما فعل المتصوفة أنفسهم، حين استعاروا لغة الشعر الغزلي أو الخمـــري أو شعر الرحلة، ليعبروا بها عن تجربتهم الروحية المناسبة في شلالات من الفكر والإحساس التي لا لغة لها.

يقسم صلاح عبد الصبور المراحل التي يتم فيها خلق القصيدة ثلاثا:

1. القـــصيدة كوارد. والوارد مصطلح صوفي، يشرحه عبد الصبور، اعتمادا علـــى السراج الطوسي بأنه "ما يرد على القلوب بعد البادي ويستغرقها". وتـــبدأ هذه المرحلة منذ أن "يرد إلى الذهن مطلع القصيدة، أو مقطع من مقاطعهـــا بغير ترتيب في ألفاظ موسقة، لا يكاد الشاعر يستبين معناها. يـــأتي هذا الوارد بين الناس أو في الوحدة، في المعمل أو المضجع، لا يكاد يـــسبقه شيء يماثله أو يستدعيه، ويعيده الشاعر على نفسه، فيجد أن هذا الوارد قد يفتح له سبيلا إلى خلق قصيدة، وقد يعيده مرات في صورة ما، والـــذات تـــريد أن تعرض نفسها في مرآتها"[3] وهذه المرحلة الأولى عند صلاح عبد الصبور -بخلاف عبد الوهاب البياتي- فعل واحد، لا مجموعة من الأفعال، يتصف بصفات لا تكاد تحدده، فهو:

---

(1) أحمـــد عـــبد المعطي حجازي، في الرؤية والتجربة (مقال) ضمن. في قضايا الشعر العربي المعاصر. المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم: 230.

(2) البياتي. في منير العكش: أسئلة الشعر: 215.

(3) صلاح عبد الصبور. حياتي في الشعر: 13.

أ. فعل إيقاعي، وهو تأكيد لما سبق في الفصل الأول.

ب. مقطع غير مرتب.

ج. ليس له موسم يقبل فيه.

د. أول، لا يكاد يسبقه شيء أو يستدعيه.

هـ. يفتح السبيل إلى خلق القصيدة.

إنه، بهذا المعنى، شيء كالصاعق، يفجر كيان الشاعر ويوقظ فيه حمى الإبداع، إنه مجرد هاجس مليء بالوجدان خال من المعنى، يضع الشاعر في نقطة البداية من رحلته الشعرية.

ولو أن صلاح عبد الصبور اعتمد، بالإضافة إلى الطوسي، على القاشاني، لأضاف شيئا هاما إلى هذه المرحلة، وإلى صفات الوارد، ولتم إسقاط التجربة الصوفية على التجربة الشعرية بنوع من التلاحم.

يعرف عبد الرزاق القاشاني الوارد في معجمه: "اصطلاحات الصوفية"، بأنه "كل ما يرد على القلب من المعاني من غير تعمل العبد"[1]. والجديد في هذا التعريف، وهو ما لم يذكره الطوسي -حسب عبد الصبور- هو أن الوارد يرد على القلب دون تكلف أو تعمد أو تعمل من الشاعر. وهذا ما ضمن له أن يكون أول، لا يكاد يسبقه شيء، ولا يكون بالتالي إلا نعمة من الآلهة كما يردد ذلك صلاح عبد الصبور، إن إضافة هذا الجزء إلى التعريف يستقيم مع ما أكده الشعراء حول عفوية مطلع القصيدة، ويتم بذلك الانسجام بين ما سبق من حديث عن التلقي العفوي لهاجس القصيدة، وكلام عبد الصبور عن الوارد.

2. القصيدة كفعل: وتبدأ منذ أن تقف الذات أمام المرآة، لتعرض نفسها على نفسها. وفيها يدفع الشاعر بنفسه "إلى رحلة مضنية في طريق قلق، ولننظر كلمة (يرتقي من حال إلى حال) فهي أوضح دلالة على جهد الشاعر الجهيد في أثناء كتابته القصيدة. أن يعود بنفسه إلى الحال التي أوحت إليه الوارد الأول، فهناك منبع في مكان ما يحاول الشاعر أن يقصده من خلال

---

(1) القاشاني. مصطلحات الصوفية: 74.

رحلته الفنية، والشاعر الموفق هو الذي يستطيع أن يتقدم خطوات نحو هذا المنبع حتى يتصل به"[1]

إن ما يقوله صلاح عبد الصبور في هذا النص يكشف عن مسألة ذات أهمية في نظرية الخلق الشعري؛ فثمة نقطة ما، أو منطقة ما في كيان الشاعر، لا يعرف مقرها، ولا تدرك إلا بالدافع الروحي، الذي يوجه خطى الشاعر إليها، ودون وعي الشاعر بذلك. في هذه المنطقة يكمن السر. إنها المنطقة المركزية التي تتجمع فيها كل المكونات الشعرية، فتتحول - بفعل ما في هذه المنطقة من قدرة على التنظيم والحبك - إلى كيان يصبح فيما بعد قصيدة. إن القلق المميز للحالة الشعرية، هو قلق البحث عن موضوع هذه المنطقة، لأن هناك، يوجد الشعر. وما لم يتصل الشاعر بهذه المنطقة، وتمتلئ ذاته بخصوصيتها وفيضها، فسيظل في رحلته، وإن هو كتب قبل الوصول فلن يكون ما يكتبه سوى إنشاء رث هزيل.

وتتميز هذه المرحلة، عن سابقتها، بكونها مرحلة فعل، كما سماها عبد الصبور، لا مرحلة انفعال، أي هي مرحلة العمل الذي يستعين فيه الشاعر بجميع قدراته الفكرية واللغوية والتخييلية وحتى الجسدية.

إن مصطلح الرحلة الذي استعاره عبد الصبور من التصوف، ليصف به رحلة الشاعر في اتجاه المنطقة الغامضة التي تحتضن الشعر في مكان ما من ذاته، هو مصطلح يؤكد مدى المعاناة التي يعيشها الشاعر بحثا عن الشعر، أي بحثا عن اللغة والصورة والإيقاع، والشكل بكلمة عامة، هذه الرحلة التي "تبدأ بعد التأهب الساكن لزورة الشعر التي لا تجيء، فيخرج إليه الشاعر طالبا عطاءه"[2]

وقد عبر الشاعر عن هذه الرحلة، إلى جانب هذا الوصف النثري، تعبيرا شعريا في بعض قصائده[3].

---

(1) صلاح عبد الصبور. حياتي في الشعر: 17.

(2) صلاح عبد الصبور. حياتي في الشعر: 21. 20

(3) قصيدة أغنية ولاء مثلا: أنظر ديوان صلاح عبد الصبور. المجلد الأول: 101.

والسؤال الذي يمكن طرحه هنا، وقد سبق لصلاح عبد الصبور أن طرحه أيـضا، هـو كيف تتم مرحلة "التلوين والتمكين" في الخلق الفني؟ كيف ينتهـي الشاعر إلى صورة معينة، وإلى لغة معينة، وإلى فكرة معينة، تجسد الهـاجس الشعري الذي كان يقوم في فضاء الذات، دون أن يكون له أي "ثقل" شكلي؟.

يرى صلاح عبد الصبور أن الشاعر، أول ما يتلقى "الوارد" ينكمش على ذاتـه، ويستغرق في حالة من التأمل، تقوده إلى مرحلة الرحلة. وفي هذه المـرحلة، يـتم توظـيف مجمل ما التقط الشاعر خلال حياته من آلاف المـرئيات والمسموعات والمشمومات والانطباعات والمعلومات، كما تنبثق لديـه الآلاف مـن الخواطر والبواده واللوامع "ولما كان الشعر لا يكتب بالأفكـار، وأيضا لا يكتب بالصور العيانية كالأحلام، ولكن بالكلمات، فلا بد من اللجوء إلى رموز الكلام لكي يستطاع وصف هذا العالم الجديد المتفتح فجأة"[1] وهذه الآلاف من العناصر التي تتجمع في هيكل متجانس متناسـق، هو القصيدة، إنما تتجمع في شكل مخزون به "مادة مشبعة مذابة في مـاء، فكأنـك ألقيت في وسط هذا الأنا حبلا تتجمع حوله كل هذه البللورات متخذا أشكالا غريبة. هذا هو ما يحدث، من أين يأتي كل هذا؟ مـن غـنى هذا الشاعر الداخلي، عناه بالثقافة وبالتجربة والإحساس... واللغة"[2]

3. أما الرحلة الثالثة في عملية الخلق، فهي مرحلة يسميها عبد الصبور "مرحلة العـودة"أي عـودة الشاعر إلى حالته العادية قبل ورود الوارد عليه، وقبل خوضه التلوين والتمكين"[3]. وفيها تتم عملية قراءة القصيدة -التي تكون كتابتها قد تمت في المرحلة السابقة- قراءة نقدية، بقصد تلمس ما فيها من خلـل. وإصلاح ما فيها من علل. وهي مرحلة- كما هو واضح- خالية من حالات القلق والتوتر التي تصحب عملية الخلق في المرحلتين السابقتين،

---

(1) صلاح عبد الصبور. حياتي في الشعر: 28.
(2) صلاح عبد الصبور. حياتي في الشعر: 28.
(3) صلاح عبد الصبور. حياتي في الشعر: 29.

لأن الـــشاعر "عاد"، وتخلص بالتالي من أهوال الرحلة وعناء البحث عن التشكل.

ولا يخـــرج الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي عن قانون الثلاثة الذي استعرضناه لدى البياتي وعبد الصبور، فالعملية الشعرية عند حجازي تتم عبر ثلاث مراحل:

1. المرحلة الأولى: تبدأ هذه المرحلة، التي يسميها مرحلة الحضانة، بعد عملية الإثـــارة التي تنبعث من شرارة داخلية أو خارجية من "الصوت أو الهمهمة من عاطفة أو حس أخلاقي"[1].

ومـــرحلة الحضانة هذه تتخمر فيها القصيدة وتسعى إلى التشكيل[2]، كيف يتم هذا التخمر؟ وما هي الحالات المصاحبة له؟ مثل هذه الأسئلة لم نجد له جـــوابا عند حجازي، لكننا نستبعد أن تكون مختلفة عما قال به البياتي أو عبد الصبور.

2. المـــرحلة الثانـــية، وهي مرحلة الكتابة والتنفيذ التي يندفع فيها الشاعر إلى "غيـــبوبة الكتابة دون دليل ماثل، وحين يخرج هذا الدليل من الغيب إلى الصحو، أدرك أن توتري ثقل، وأن القصيدة توشك أن تهرب مني، فأعاود اقـــتفاء أثـــرها مـــن جديد فيما قبضت عليه مما تناثر من ريشها خلال المطاردات الأولى"[3]

إن مرحلة الكتابة والتنفيذ عند حجازي أقرب إلى صلاح عبد الصبور منها إلى البـــياتي، فالبـــياتي يرى هذه العملية ثانوية، مجرد نسخ لما تمت كتابته مـــسبقا في الذهن، دونما عناء، أما صلاح عبد الصبور فيراها رحلة مضنية يـــبحث فيها الشاعر عن المنطقة "المقدسة" في أعماق الذات، فلا يستريح حـــتى يقـــف عندها. ويشبه هذا الرأي ما يقوله الآن -أحمد عبد المعطي حجـــازي. فعملية الكتابة ليست عملية آلية، إنها رحلة كيانية تدخل فيها الـــذات نار التجربة، عبر معاناة شديدة، يبحث فيها الهاجس الشعري عن التشكل، ويمكن تحليل الحالات التي تتم فيها هذه المرحلة فيما يلي:

---

(1) عبد المعطي حجازي. في قضايا الشعر العربي المعاصر: 229.
(2) عبد المعطي حجازي. في عمر أزراج. أحاديث...: 60.
(3) عبد المعطي حجازي. في قضايا الشعر العربي المعاصر: 229.

أ. حالة الاندفاع اللاواعي في غيبوبة الكتابة، دون إشارة هادية أو دليل ماثل. وهذا الاندفاع اللاواعي يتصدر -غالبا- العمليات الإبداعية، نظرا للثقل الشعوري الذي يملأ الذات، وعند أي مثير مرافق للحالة الشعرية تستجيب له الذات استجابة قوية وسريعة، يكون الوعي حينها في حالة يعجز فيها عن التحكم في الذات.

ب. حالة العودة إلى الوعي، أو حالة وعي الكتابة، "حين يخرج الدليل من الغيب إلى الصحو" وفي هذه الحالة يبدأ الشاعر البحث عن منفذ للخروج من عالم الداخل إلى عالم الخارج، من عالم الغيب إلى عالم الصحو. في هذه الحالة يقول حجازي: "يبدأ عملي، فأنا أبحث لهذه القصيدة التي لم تولد بعد عن باب للخروج، فأجرب كافة الإمكانيات أقصد كافة المطالع الممكنة، أثناء ذلك يكون هذا المحور... قد نجح في اجتذاب المادة اللغوية والتخيلية للقصيدة، وقد يكون أحد المطالع الذي كتبته قد أنبأني بقدرته على النمو أكثر من غيره واستعداده لأن يتحد بمحور القصيدة"[1]. وأعتقد أن ما يقصده حجازي بالمحور، هو ما كان قد قصده عبد الصبور بالحبل الذي تعلق به البلورات، إن أهم ما تحققه حالة "وعي الكتابة" هو الإمساك بأول الخيط في القصيدة، الخيط الذي سوف يجمع إليه بقية الكيان الشعري، ابتداء من مطلع مناسب.

ج. عند اكتمال صورة المطلع، تدخل مرحلة الكتابة في اتجاه آخر، يحملها إلى الحالة الثالثة، حالة "كتابة الوعي" التي يميل فيها الشاعر إلى الاستقرار[2]. وقد تبدأ من الجملة الثانية في القصيدة أو من البيت الثاني، أو المقطع الثاني، في هذه الحالة يقول الشاعر" أواصل الكتابة بثبات وبدون تردد حتى أصل إلى نهاية القصيدة"[3]

3. المرحلة الثالثة: وهي -دائما كما هي عند الشعراء الآخرين. مرحلة التهذيب والتعديل. يقول حجازي: "بعد ذلك تأتي مرحلة التهذيب، فقد

---

(1) أحمد عبد المعطي حجازي. في: أزراج. أحاديث: 60-61.

(2) نفسه: 61.

(3) نفسه: 61.

أرفــع بعض السطور وأحيانا بعض الأجزاء، لكي يستوي ترتيب القصيدة وتتضام أجزاؤها"[1] وغالبا ما يقوم الشاعر بهذه العملية، لا في ضوء قواعد الــنقد الأدبـــي، بل في ضوء الذوق الفني. فقد يبدل لفظا يعجبه بلفظ مـــستكره دون تعليل، وذلك قد يكون لارتباطات نفسية بما في هذا اللفظ المستحب من أصوات أو أشكال أو نحو ذلك.

مــا يزال قانون الثلاثة متحكما لحد الآن في تقسيم الشعراء العرب المعاصرين لعملية خلق القصيدة. فسعدي يوسف يتحدث عن ثلاث مراحل:

1. مــرحلة التــراكم: وتـــشبه مرحلة الحضانة لدى حجازي، وفيها تتجمع "الأحاســيس وفعــل الحواس والتدقيق في زوايا الحياة"[2]. وهذه المرحلة بمـــثابة الأرضية، ليس فقط لما يعقبها من مراحل، بل أيضا لما سبقها؛ لأن عملــية التأثر والانفعال، لا تكون مثمرة إلا حين تتلقاها الذات الشاعرة، أي الذات الملأى بالوجدان والثقافة والمعرفة والمعايشة.
2. مــرحلة المطلــع: وتتم فيها عملية الانسلاخ من ثقل التراكم غير المرتب. والاتجاه نحو الجملة الأولى، التي ستعمل -كما يعمل المغناطيس- على جمع العناصــر المناســبة، اللغــوية الفكرية والإيقاعية، من أجل تشكيل كيان متناســق -سيـــسمى- عند اكتماله: قصيدة -تترسب فيه كل العناصر العائمة في ذات الشاعر، ويتفق سعدي يوسف مع عبد الصبور وحجازي على مدى الجهد المبذول بحثا عن الجملة الأولى- المطلع. يتحدث سعدي يوســف عن عمله في البحث عن هذه اللحظة الشعرية قائلا: "بالنسبة لي أحــاول أن أيسر استقبال هذه اللحظة، وذلك بأن أقوم بتدريبات معينة للحـــواس والجسد، بحيث أكون قادرا على الاستقبال، فمثلا من أجل ألا اشـــتت الصور المختزنة أقوم باغماض عيني، ومن أجل تعطيل أو إضعاف الوعـــي النشيط، أحاول أن استرخي بحيث أهيأ بقدر ما لحالة يكون فيها اللاوعي هو الأكثر نفوذا"[3]

---

(1) نفسه: 61.

(2) عبد المعطي حجازي. في أوراق. ع 37: 17.

(3) عبد المعطي حجازي. في أوراق. ع 37: 17.

إن مـــرحلة المطلـــع، إذ تبدو بعد الكتابة أمرا يسيرا، إلا أنها مرحلة فائقة الصعوبة، لأن مصير القصيدة يتوقف على طبيعة المطلع؛ فقد تخفق القصيدة في تجـــسيد الهـــاجس وإثارة التلقي الجمالي، لأن المطلع لم يكن هو المطلع المناســـب، إذ قد يوجه القصيدة وجهة أخرى. ولذلك فلم يكن من باب المجـــاز فقط أن يقول الشعراء إن المطلع نعمة إلهية، والشاعر حين ينجح في وضـــع المطلـــع المطلوب، يكون بمثابة البناء الذي يضع الأساس المتين، لا لـــيكون متيـــنا في ذاته، ولكن من أجل حمل البناء كله وفي هذا الموضوع يـــتحدث "ايرديل جنكينـــز" قائلا: "عندما تنجز تعبيرا فإن هذا التعبير لا يعـــود على نفسه فحسب، بل يعود كذلك على جوانب العملية الجمالية كافـــة، ومن المحتمل أن تكون أول النتائج وأكثرها وضوحا حتى لتعبير لم ينجح إلا نجاحا جزئيا. هي تدعيم الموضوع الذي انبعث منه وتوضيحه"[1] وإذا كـــان هـــذا الكلام ينطبق على كل عبارة يضعها الشاعر في كامل قصيدته، فإن انطباقه على المطلع أكثر.

3. مـــرحلة التنفـــيذ أو الكتابة، وهي المرحلة التي تلي المطلع. وتحتفظ عملية الكتابة ببعض "المساعدات التي تعتمدها مرحلة المطلع، وهي كما أشار إلى بعضها سعدي يوسف منذ حين مسألتان:

أ. تدريب الحواس.

ب. الوعـــي المتـــشكل للـــرموز والمنظومة الفكرية الكاملة. وهذا الوعي المتشكل عبر المنظومة الفكرية الشاملة، بشكل ما، يهدي الحواس، أي يساعد على تنظيم فاعليتها"[2]

وهـــذا يعني أن عملية الكتابة ليست بسيطة -كما رأى البياتي منذ حين- بل هي عملية معقدة، تتم ضمن حركة عقلية وروحية متداخلة. يصف سعدي يوسف كـــيف تـــتم عملـــية انتقاء العناصر الشعرية وتشكيلها بقوله: "من خلال الحاسة المـــستندة، في تنظيم فعاليتها، إلى وعي معين، تكون عملية الانتقاء وظيفية، باعتبار

---

(1) ايرديل جنكنز. الفن والحياة: 122.

(2) سعدي يوسف. جريدة المساء (الجزائر) 2 مارس: 87.

أنك تستطيع أن تستعمل هذه الأشياء في النص الذي تريد أن تكتبه، أنت هنا تختار مـــن الأشـــياء ما يمكن أن ينتج من العلاقة المتبادلة بين الشيء والآخر، ضمن هذا الشيء ينتج نوع من الجدل... بحيث أن هذا الجدل والتفاعل بين الأشياء يوصل إلى نقطة معينة"[1]، وهذا يذكرنا بفكرة صلاح عبد الصبور وحجازي في وجود منطقة ما في ذات الشاعر، لا يمكن للقصيدة أن تولد ما لم يحدث الالتحام بها. ومن أجل الوصول إليها ثمة عملية جدلية تتم بين الأشياء والكلمات. هذه العملية تنتهي كل مـــرحلة مـــنها بنـــتاج لغوي، أو بمقطع شعري، وتستمر العملية الجدلية في محاولة اكتـــشاف المنطقة المجهولة، وهي تنتج في سيرها، مقاطع شعرية، مثلما تتحرك آلة الحـــصاد وتتـــرك خلفها أكوام التبن، وتستمر في السير إلى الأمام، إلى ما يسميه الشاعر بالمنطقة الرمادية.

هـــذه هي المرحلة الثالثة و لم يتحدث سعدي يوسف، عن مرحلة التهذيب، وهـــي مرحلة لا شك في انه يمارسها، مثله مثل أي شاعر، لكنه قد يكون أغفلها لكونها لا تقع في عمل الشاعر الصميمي، بقدر ما تدخل في عمل الشاعر إذ يتحول إلى ناقد.

يـــتحدث حميد سعيد عن تجربته، فلا يكاد يختلف ما يقوله عما قاله الشعراء الآخرون، فثمة -أيضا- مراحل ثلاث تقطعها القصيدة قبل أن تصل إلى القارئ:

1. مـــرحلة الحضانة: أو المعايشة كما يسميها، وفيها تنمو العلاقة بين الشاعر والموضوع، وتدوم لفترة غير محددة، لكنها قد تطول.
2. مرحلة الكتابة: وفيها تتوحد القصيدة بشكلها، ويتجسد الوعي في الرموز.
3. مـــرحلة التهذيب: ويسميها مرحلة المراجعة، وهي -عند الشاعر- تتم في دوريـــن؛ الأول قـــبل الكتابة، وهي المراجعة الحقيقية، وهذا شبيه بموقف البـــياتي الـــذي يرى أن القصيدة تولد قبل أن تولد، والثاني بعد الكتابة. ومـــراجعة الـــنص هنا مراجعة بسيطة، إذ تستبدل كلمة بكلمة أو صياغة جزئية بصياغة جزئية[2]

(1) نفسه: 87.

(2) حميد سعيد. مجلة الحوادث. ع 1640: 53.

وعند محمود درويش تتوزع المراحل الثلاث كما يلي:

1. مرحلة القلق المدمر، وفيها تتم عملية البحث عن الجملة الأولى للقصيدة، وتظل هذه الحالة من القلق المدمر مصاحبة للشاعر، ولا يستطيع الفكاك منها إلا "بالعثور على جملة موسيقية هي النواة الشكلية للقصيدة"[(1)] وهنا يتفق الشعراء الذين استعرضنا أفكارهم حول فكرة المنطقة السحرية، أو حجر الفلاسفة، الذي يحول الطاقة الوجدانية إلى صور حسية.
2. مرحلة الكتابة، ولم نجد ضمن نصوص الشاعر النثرية التي وقفنا عليها وصفا لهذه المرحلة، يمكن إثباته هنا.
3. أما المرحلة الثالثة فهي "مرحلة المراجعة النقدية، التي يقول عنها إنها مجرد مراجعة للشكل لا للروح"[(2)]

وتتخذ المراحل الثلاث في عملية الإبداع عند محمد علي شمس الدين الأسماء التالية:

1. مرحلة القلق
2. مرحلة التكوين
3. مرحلة الاستقرار

1. فأما المرحلة الأولى فهي مرحلة روحية حادة تحرك كل ذرة في كيان الشاعر، وتهيؤها للدخول في عملية الخلق الفني، يتحدث عنها الشاعر بكثير من التأثر والانفعال، بقوله "يعتريني قلق مبهم شبيه بالمرارة، على فقدان الاستقرار، حالة كثيرة الغموض، يشتبك فيها حب العظمة بحب الانتحار، وشعور بلا شيئية الأشياء، ولا شيئيتي أنا شخصيا، أحس في رغبة في كسر عالم الموت لا شفاء من المرض إلا بالكتابة أو الانتحار"[(3)] هذه هي الحالة الأولى التي تهيج الشاعر وتزلزل كيانه، وتجعل كل جسمه في حالة فوران شعوري دائم، وهي صورة ليس من اليسر أن نستل منها

---

(1) محمود درويش في: منير العكش. أسئلة الشعر: 119

(2) نفسه119.

(3) محمد شمس الدين. في: أزراج. أحاديث: 122.

صورة واضحة لمعالم الحالة النفسية سوى أن نقول: إنها حالة من الازدواج العاطفـــي، بـــين حب العظمة الذي هو قمة الشعور بالحياة، وبين حب الانتحار وهو قمة الرغبة في الموت. وكأن الصراع الذي يوجه جدلية هذه الحالـــة النفـــسية هو ثنائية الحياة والموت، أو الكتابة والصمت، إذا جعلنا الكتابة معادلا للحياة، والصمت معادلا للموت، فإذا كان لا بد من الحياة فـــلا بـــد إذن من الكتابة، أي لا بد من الشعر. إن الشعر -هكذا- هو نقيض الفناء.

2. المـــرحلة الثانـــية الـــتي سماها الشاعر مرحلة التكوين، هي عملية الكتابة والكتابة ليست سلوكا واعيا، إنها تتم تحت تأثير الغموض والتوتر. والثنائية العاطفية السابقة. تبدأ حالة الكتابة باللاوعي، ثم تتدرج نحو الوعي. يقول محمـــد علـــي شمس الدين: "في معظم الكتابة أكون غائبا عن ذاتي. هذه اللحظـــة الأولى للكـــتابة اسميها لحظة التكوين، حيث تأتي الدفعة الكتابية صـــاخبة، بمعنى مسيطرة وتكتب نفسها، وتكون لها الحرية، هذه اللحظة تمـــتد أحـــيانا إلى مدى طويل"[1]، هذه المرحلة تشبه مرحلة العودة لدى صلاح عبد الصبور أو مرحلة الاندفاع اللاواعي عند حجازي، أو المطلع عند سعدي يوسف.

3. وأخـــيرا تـــأتي مرحلة الاستقرار، حيث تتخلص الذات من ثقل الانفعال وتـــستعيد وعـــيها الغائـــب، والاستقرار الذي يمكن القصيدة من النمو والاكـــتمال. هذه المرحلة هي مرحلة واعية" يسلط عليها ضوء كبير من الوعـــي والتثقـــيف ومـــن ضبط أصول العمل الشعري، إذ اعتقد اعتقادا راسخا بأصولية الشعر، أي بصنعته"[2]

ينفـــرد الـــشاعر الجزائـــري محمد زتيلي عن بقية الشعراء، في الاهتمام البالغ بالمـــرحلة الأخـــيرة من الكتابة، على النقيض من البياتي، يتحدث زتيلي عن هذه المـــرحلة قـــائلا: "أعيد قراءة النص عدة مرات ولمدة طويلة، وكثيرا ما أحذف أو

---

(1) م س: 122.

(3) نفسه: 123.

أضـــيف، وقليلا ما أنشر النص على الصورة الأولى - غير أن الجسد العام للقصيدة يظل كما وجد لحظة الولادة"(1)

بـــدأنا بالحـــديث عـــن المرحلة الأخيرة عند زتيلي بناء على نوع من التميز لاحظـــناه في تجربته، أما المراحل الأولى فهي غير واضحة، ففي النص الذي أجاب فـــيه عـــن سؤال: كيف تولد القصيدة لديك؟ يقول: "قبل أن تصل العاصفة التي تجتاح نفسي ذروتها، لا أرفع القلم ولا أحب أن أرفعه لأحدق في الورقة البيضاء... كمـــا أنني بعد هدوء العاصفة لا أحب أن أبحث عنها تحت الرماد، إنني أكتب في مهب العاصفة، وكما أنه ليس هناك وقت معين لهبوب العاصفة، فليس لدي وقت للكـــتابة، وبعد الكتابة وهدوء العاصفة، أترك النص جانبا، وأرى بعد يوم أو أيام مدى قدرتي على القبض على النص فأعيد قراءة النص عدة مرات"(2)

يمكن أن نتبين من قراءة هذا النص ثلاث مراحل:

1. مرحلة القلق والهيجان، التي عبر عنها بالعاصفة، هذه المرحلة ليس لها قدرة استدعاء المثير الموقظ لرغبة الكتابة لدى الشاعر، فتبقى الرغبة كامنة.
2. مرحلة مهب العاصفة، وهي المرحلة التي تبدأ فيها عملية الكتابة وتتم، وهنا نـــوع مـــن الغموض الذي سبقت الإشارة إليه، إذ ما الفرق بين العاصفة في المـــرحلة الأولى، وبيـــنها في المرحلة الثانية غير أننا سنحاول التأويل، اجتهادا لإزالة بعض هذا الغموض، وحتى يكون التدرج مرحليا فإن عبارة "مهب العاصفة" قد تعني العاصفة في قمتها، حيث توقد "النار" في مجموع الكيان، أمـــا العاصـــفة في المرحلة السابقة، فقد تعني العاصفة في بدايتها، والشاعر أشار إلى ما يفيد هذا حين قال: "قبل أن تصل العاصفة ذروتها".

فـــنحن إذن أمـــام مرحلتين نفسيتين: مرحلة توتر بسيطة أولا، ثم مرحلة هـــيجان كاملة ثانيا. في هذه المرحلة الثانية تتم عملية الكتابة، كيف تتم؟ ومـــا هي العمليات العقلية أو الحالات الوجدانية المصاحبة لها؟ هذا ما لم يتعرض له الشاعر.

---

(1) محمد زتيلي. المسار المغربي: 79.

(2) نفسه: 79.

3. المـــرحلة الثالثة هي مرحلة المراجعة النقدية التي سبق الحديث عنها في مستهل هذه الفقرة حول نظرة محمد زتيلي.

وخلاصة ما ننتهي إليه بعد دراسة هذه النماذج أمران:

1. إن ثمـــة اتفاقا على أن العملية الإبداعية تعبر ثلاث مراحل أساسية، وهكذا نكـــشف أن الواقع الشعري يتعارض مع بعض النظريات الموضوعية حول الإبداع، والتي سبق التعرض لها، سواء في نقدنا العربـــي القديم أم في النقد الأوروبـــي.
2. علـــى الرغم من الاتفاق في عدد المراحل، فإن ثمة اختلافا بين شعرائنا في تسمية هذه المراحل ووصف طبيعتها، وأيها أكثر حسما وأهمية في العملية الإبداعـــية. فالمـــرحلة الأولى مـــثلا سميت المخاض، والوارد، والتراكم، والحضانة، والقلق، وهكذا، كما أن المرحلة الحاسمة قد تكون الأولى (كما عند البياتي) وقد تكون الأخيرة، (كما عند زتيلي). ويمكن أن نفسر الأمر في هذا الاختلاف في ضوء قدرات الشاعر. يمكن مثلا تفسير نظرة البياتي إلى يسر عملية الكتابة بقدرته على الصياغة اللغوية، ويمكن تفسير الظاهرة نفسها عند زتيلي بصعوبة التوافق بين اللغة والرؤية، وبالتالي يبقى الشاعر يجرب الأشكال اللغوية والصيغ التعبيرية بحثا عن هذا التوافق.
3. لقـــد كنا لا حظنا، في أثناء تتبعنا لمراحل عملية الإبداع، أن مرحلة ما قد تتوزع على عدة عمليات، كما هو الأمر عند البياتي في حديثه عن المرحلة الأولى، أو عند حجازي في حديثه عن المرحلة الثانية.

ولا شـــك في أن كـــل مـــرحلة، يمكن أن تتفرع إلى عدة عمليات جزئية، مـــتداخلة ومتـــشابكة، خفية على الشاعر وعلى الدارس معا. وهذا ما يستوجب القـــول بـــصعوبة الوصول إلى صياغة نموذج قار لمراحل عملية الإبداع، نموذج لا يكتفـــي بالقواســـم المشتركة بين الشعراء، بل يضع الاختلافات الجزئية محل عناية واهتمام.

ومـــا دام ذلـــك صـــعبا، فإنه يدعو إلى القول: إن عملية الإبداع تبدو كأنها مـــرحلة واحدة، تختلف في تشكلها، وترتيب عناصرها وتنوع حركيتها، بين شاعر وآخـــر. ومـــا المراحل الثلاث، التي وقفنا عندها في السرد السابق، سوى وصف

خارجـــي لهـــا. أمـــا ما يحدث في الداخل، فهو عملية واحدة متصلة. ولو بدا أن الشاعر يتوقف بين الفينة والأخرى، وينتقل من حالة إلى حالة، لكن الخيط الجامع لتلك الفينات والحالات خيط متواصل، إن انقطع على المستوى الخارجي العملي، فإنه متصل على المستوى الداخلي، الفكري والوجداني.

وما نود الإشارة إليها هنا، شبيه بفكرة الوحدة النفسية التي يرى بعض النقاد أنها تحكـــم بنـــية القصيدة العربية القديمة، ذات الموضوعات المتعددة، فمع أن القصيدة في (واقعهـــا) هي مجموعة من (القصائد الصغيرة)، المختلفة في موضوعاتها، إلا أنها مرتبطة بـــرابط نفسي يجمع شتاتها. كذلك الأمر في مراحل العملية الإبداعية، فمع أن العملية الإبداعـــية مجموعة من المراحل التي تبدو -ظاهريا- أنها منفصلة إلا أن ثمة- كما سبق- خـــيطا نفسيا أو فكريا أو عاطفيا يجمعها. خصوصا وأن بعض الشعراء أقر أن القصيدة قد تأتيه دفعة واحدة (حجازي) وأن بعضهم يكتبها في ذهنه مرة واحدة (البياتي).

وهـــذا يدعونني -أخيرا- إلى القول إن مرحلة الإبداع، إما أن تكون مرحلة واحـــدة، قـــد تـــتعدد خطواتها وتتنوع حالاتها باختلاف الشعراء، وإما أن تكون سلسلة لا محدودة من المراحل، لا تحدد بثلاث ولا بأربع ولا بغيرهما.

ومـــع ذلـــك، فإن حيرة ما تزال تراودنا، وتمنع استقرار الذهن على موقف ثابـــت، غير أنه أن كنا لم نستقر على قرار ثابت فيكفي أننا قد طرحنا المسألة بما يصلح أن يكون تمهيدا لدراسات مقبلة.

ويمكننا من هذا السرد التحليلي استخلاص الشكل التالي:

المرحلة / الشاعر	المرحلة الأولى	المرحلة الثانية	المرحلة الثالثة
البياتي	المخاض	الكتابة	المراجعة
عبد الصبور	الوارد	الفعل	العودة
حجازي	الحضانة	الكتابة	المراجعة
سعدي يوسف	التراكم	المطلع	الكتابة
حميد سعيد	الحضانة	الكتابة	التهذيب
محمود درويش	القلق المدمر	الكتابة	المراجعة
محمد علي شمس الدين	القلق	التكوين	الاستقرار
محمد زتيلي	العاصفة	مهب العاصفة	المراجعة

تشكل النص

إن التحليل الذي تتبعنا فيه مراحل الإبداع، ضمن الفصل السابق، يوصلنا إلى طـــرح مجموعة من الأسئلة: هل هناك قاعدة أو قواعد ثابتة تتحكم في آليات خلق القصيدة؟ كيف تتشكل عناصر القصيدة؟ كيف يختار الشاعر لغته وصوره؟ كيف يـــبلور معانـــيه وأفكـــاره؟ من أين يجمع مكونات قصيدته؟ وبصورة عامة كيف يتشكل النص؟

للإجابة عن هذه الأسئلة نحاول تأسيسها في شكل قضايا:

أولا: قواعد الخلق:

ينفي الشعراء العرب المعاصرون أن تكون ثمة قواعد محددة، أو قوانين ثابتة يتم وفقهـــا خلـــق قـــصيدة ما. إن ما استعرضناه في الفصل السابق حول المراحل التي يقطعها الشاعر يبين أن ما يحدث داخل هذه المراحل أو يحيطها أمر ذاتي يختلف من شـــاعر لآخر. ومن الطبيعي ألا تتحكم في القصيدة المتغيرة اللامتناهية، قوانين ثابتة محـــددة، إذ كـــيف يمكن أن يستوعب الثابت المتغير، أو يحيط المحدود بما ليس له حـــدود، تقول "أديث ستيويل" الشعر صنو لفلاحة البساتين بمعنى أن كل قصيدة تخضع في نموها لقوانين طبيعتها"[1] وتقول نازك الملائكة: "في الشعر كما في الحياة، يـــصح تطبيق عبارة برناردشو" اللاقاعدة هي "القاعدة الذهبية"، لسبب هام هو أن الشعر وليد أحداث الحياة، وليس للحياة قاعدة معينة تتبعها في ترتيب أحداثها"[2] ويقتـــرب البياتي من هذا المعنى الذي أرادته نازك الملائكة فيقول: "ولادة القصيدة عملـــية صـــعبة، لا تتم حسب قوانين ثابتة، إنها تتغير كتغير فصول السنة، بل إن ولادة القصيدة تضاهي ولادة إمبراطورية بكاملها"[3]

(1) اليزابث درو. الشعر كيف نفهمه ونتذوقه: 43.

(2) نازك الملائكة. الديوان. ج 2 (المقدمة): 7.

(3) البياتي في نبيل فرج. مملكة الشعراء: 91.

إن القصيدة، بالإضافة إلى لا محدوديتها التي تشبه لا محدودية الحياة، قائمة على حالات غير ثابتة، بل قد تكون حالات متناقضة. لقد مر في الفصل السابق أن القصيدة وليدة الألم العظيم أو الفرح العظيم، كما قال المقالح، أو هي وليدة لحظتين: الحب العارم للحياة، والرغبة الشديدة في الموت، كما قال محمد علي شمس الدين.

لعل أجمل ما في القصيدة أنها تأتي كل مرة في شكل جديد، تتحول مثلما تتحول الكائنات الخرافية، ولا بد للقصيدة أن تأتي بشكل جديد، يدهش الشاعر، ويوقظ فيه حس الجمال والإبداع، إن القصيدة لو كانت عملا رتيبا تعود بالشكل الذي تعودت المجيء به كل مرة، لما استنفرت الشاعر وتحدته. يقول أحمد عبد المعطي حجازي: "كل قصيدة لها ظروفها الخاصة، فالإبداع ليس عملية روتينية، بعض القصائد قد تأتي دفعة واحدة، وهذا ما حدث في ديواني الأول "ولا أحد" وكذلك ديواني الثاني "تقاطعات" إلا أن هناك قصائد تأتي على مراحل وهذه هي القصائد التي تتركب من مقاطع متعددة لا يمكن كتابتها في وقت واحد، فهي تكتب في ظروف نفسية مختلفة"[(1)]. ويقول في موضع آخر" لا توجد وصفة لكتابة قصيدة، وإلا كتبت كل يوم قصيدة"[(2)]

إذا كان البياتي ونازك يريان أن صعوبة إيجاد قوانين للإبداع إنما تعود إلى خصائص في الشعر ذاته، أي أن لا محدوديته تمنع الناقد من الإحاطة به لفحصه ودراسته، وبالتالي، استخلاص قوانينه، مثله مثل الحياة، فإن حجازي يضع -حسب النص السابق- أمر هذه الصعوبة في سببين:

أ. اختلاف الظروف التي تتم فيها عملية ميلاد القصيدة.

ب. تجدد الظرف الإبداعي من عمل لآخر، فالإبداع ليس عملية اعتيادية، وإنما هو عمل متجدد. والتجدد نقيض القاعدة، لأن القاعدة تقوم على الثابت والمستقر، ولعل المعنى اللغوي للقاعدة يحمل هذه الدلالة، دلالة الثبات والاستقرار و"القعود".

---

(1) حجازي. جريدة الشرق الأوسط (لندن) 22-1-90.

(2) حجازي في أزراج. أحاديث: 60.

ويـــذهب محمود درويش إلى أن "ليس هناك قاعدة أو أصول لخلق القصيدة، كل قصيدة تأخذ مجراها وتبني نفسها بطريقة تختلف عن الأخرى"[1]

فالــشاعر لا يعــرف إلى أيـــن تمــضي به القصيدة، فقد تتجه به وجهة لم يكـــن يقــصدها فتغير مسيره، تتجاوز به الحد التي يكون قد تصوره، أو تقف به دونه.

القـــصيدة -إذا استعرنا لغة نـــزار قباني- تأتي مثلما تأتي العشيقة إلى حبيبها، تغير كل مرة فستانها وتسريحة شعرها وشكل أقراطها ولون حقيبتها باختصار تغير جمالها لتبدو في عيني حبيبها، أجمل من أية لحظة سابقة، فيستسلم لها، فتمسكه من يـــده، ثم لا يـــدري أين تذهب به. ويمكن بلورة هذه الفكرة وتلخيصها في النص الـــتالي لنـــــزار قـــباني، يقول فيه: "أنا لا أستطيع حين أكتب أن أعرف إلى أين ســتجرني القصيدة، ولا حجم المفاجأة التي تنتظرني معها... تحت كل كلمة يختبئ لغـــم، ووراء كـــل فاصـــلة ينتظرنا مجهول جديد، واللغة نفسها تسحبنا في بعض الأحيان وراءها كما تسحب الخيول جرافات الثلج"[2]

ولا شـــك في أن نـــزار قباني يشير إلى فكرة التداعي التي تصحب عملية الكـــتابة الـــشعرية، فما أشار إليه وسماه اللغم أو المجهول، هو ما توقظه عملية الكتابة من لا شعور مترسب في أعماق الذاكرة. إن حادثة قابعة في قعر الذاكرة هي بمثابة لغم، قد ينفجر في أية لحظة من لحظات الكتابة، فيغير مسير القصيدة نحو المجهول.

إن هذا اللاوعي، يمنع قيام أية قواعد واضحة للخلق الشعري، وسوف نرى -بعد حين- كيف يهدد اللاوعي أي محاولة للتقنين.

ثانيا: حدود الوعي واللاوعي

يعطـــي عبد الوهاب البياتي-تماشيا مع نظرته الواقعية- أهمية حاسمة للعقل في العملـــية الإبداعـــية، وينطلق البياتي من نظرة توحد بين الشعر والثورة، فإذا كان الـــشعر هو الثورة "فلا يمكن إلا أن يكون العقل فيه هو الجوهر الفاعل، واعتقد أن

---

(1) محمد دروش. في منير العكش: أسئلة الشعر: 19.

(2) نزار قباني. قصتي مع الشعر: 192.

الشعر دون جوهره الفاعل الذي هو العقل، يصبح زخرفة لفظية لا معنى لها أو تهويمات وشطحات هلوسية لا هدف لها"[1]

وفكرة البياتي-كما قلت- تتماشى مع النظرة الواقعية، خصوصا في اتجاهها الاشتراكي، التي يمكن أن نجد خلاصتها في هذا الموضوع ضمن ما كتبه ارنست فيشر حيث يرى "أن العمل بالنسبة للفنان عملية عقلية واعية، وليس مجرد انفعال أو إلهام، وهو عمل ينتهي بخلق صورة جديدة للواقع، تمثل هذا الواقع كما فهمه الإنسان وأخضعه لسيطرته"[2]

وتأكيد البياتي على دور العقل في العملية الإبداعية ليس من أجل رفض اللاوعي -حسب فهمنا- بل هو موقف ضد التجارب الشعرية التي يضعها أصحابها بدعوى الحداثة، فيكتبون ما سماه بالتهويمات والشطحات، لأن البياتي- كما سبق- يقر بدور اللاوعي حين نفى أن تكون لعملية الخلق الشعري قواعد ثابتة.

يمكننا أن نقول إن اللاوعي لا يتناقض مع العقل، إن العقل يتناقض مع اللاعقل. فالوعي لا يعني الهلوسة أو الجنون، وإنما هو موضع لمخزون معرفي أو عاطفي أو "تجاربي" لا يكون العقل على علم به في الحالات العادية، وهذا المخزون المنسحب، لا يتناقض مع العقل. بل هو عقلي أيضا. فاللاوعي في تعريفه العلمي هو مجمل المحتويات غير الحاضرة في المجال الواعي الراهن[3]

ولذلك وجدنا البياتي في مواقف أخرى يقول: "إن بعض القصائد التي أكتبها لا تضيف إلى معلوماتي عن نفسي شيئا جديدا، والبعض الآخر يمنحني معرفة جديدة بنفسي لم أكن أملكها من قبل، وإني استغرب أحيانا كيف أن هذه العوالم كانت مخبوءة داخل نفسي وخرجت إلى الضوء واكتشف أحيانا أخرى ملامح كلمات سمعتها في الطفولة، أو أشكال حلم حلمته قبل عشرين عاما. نعم إن أحلاما قديمة تدخل غالبا جسد قصيدتي الجديدة"[4]

---

(1) البياتي. في محمد مبارك. دراسات نقدية: 151.

(2) ارنست فيشر. الاشتراكية والفن: 16.

(3) لابلانش...، معجم مصطلحات التحليل النفسي: 596، يستحسن مراجعة المادة في المعجم لمعرفة المكونات الأساسية لمجال اللاوعي.

(4) البياتي. الوطن العربي. ع 387 لسنة 1984: 54.

إن البـــياتي يتحدث عن نوعين من القصائد، يبدو كل منهما ممثلا لحد ما من حــدود العلاقة بين الوعي واللاوعي؛ ثمة قصائد لا تضيف إلى معلوماته عن نفسه شــيئا جديــدا، وتلك قصائد قائمة على الوعي أي في الحالة التي ظل فيها الجدار الفاصــل بــين الوعــي واللاوعي قائما، ولذلك جاءت قصائد عن المعلوم لا عن المجهــول، عما هو موجود وواقعي، لا عما هو ممكن وميتافيزقي، وقصائد أخرى تمــنحه معــرفة جديدة بنفسه، وتلك هي القصائد التي تأتي في لحظة انهيار الجدار الفاصل بين الوعي واللاوعي، ولذلك تأتي بالجديد، أي المجهول والميتافيزيقي، لأنها تستدعي عالما من المعارف والمعلومات والمشاعر كان مخبوءا في منطقة ما من كيان الــشاعر. هــذا العالم يظل مجهولا في حالة الوعي، ولكنه في حالة اللاوعي يصبح معلوما تحت تأثير القوة الشعرية وآلياتها.

ويقــول البياتي في تأكيد هذا الكلام: "أحيانا حينما أكتب قصيدة وانتهي منها ثم أقرأها ارتجف، وأحس أن هناك صورا جاءت من الذاكرة الجمعية، وهي صور لم أعشها، ولكنها انتقلت إلي من خلال الوراثة أو الذاكرة الجمعية كما قلــت، وهــي ليست ذاكرة الحاضر فقط، بل وذاكرة الماضي أيضا، وليست ذاكــرة فرد بل ذاكرة الجماعة، وأحيانا فإن لهذه الذاكرة قدرة على استشفاف المــستقبل"(1) وهذا يعني أن اللاوعي وسيلة معرفية، ما دام يوفر للشاعر معرفة إضافية بذاته أو بغيره.

ويلتقــي البــياتي مــع خليل حاوي في فكرة اللاوعي الجماعي، واللاوعي الفــردي، فالشاعر لا يختزن صور حياته الشخصية فقط بل يختزن أيضا -ربما عن طريق الوراثة أو المعايشة اللاواعية- تراث أمته.

يقــول خليل حاوي: "إن الرؤيا ليست من صنع الشاعر بفعل إرادي. إن ما يجمــع في ضمير أمته، وفي ضمير الإنسانية، وينسكب في أعماق ضميره اللاوعي يظــل مختــزنا هــناك إلى أن ينضج وتنبثق عنه رؤيا توضحه للشاعر نفسه، كما توضــحه في أبعاد الآخرين. إن الشاعر لا يعرف ما يحمل إلا بعد أن يعبر، عندما يعبر يعود إلى ما عبر فيكشف ذاته وذات أمته، وربما كشف ذات الإنسان وطبيعة

(1) البياتي. كل العرب. ع 410 لسنة 1990: 46.

الوجود، لهذا لا يعرف الشاعر كيف تلتقي هذه الأبعاد الثلاثة في نفسه، إنها تكون هناك وتتجسد في القصيدة، ولكنه لا يصمم لها"[1]

لقد أصبح اللاوعي عند خليل حاوي - مثله مثل البياتي- واسطة للمعرفة، ما دام يوصل إلى اكتشاف الأبعاد الثلاثة: البعد الفردي، والبعد الجماعي، والبعد الوجودي. هذه الأبعاد التي تضيئها الرؤيا المنبثقة عن اللاوعي، والرؤيا عند خليل حاوي، هي الضوء الذي ينير العتمة في ركامات المخزون الخام القابع في قلب الإنسان أو الأمة أو الوجود. إن الرؤيا تتوسط بين المادة الخام وأدوات التعبير، وبدون الرؤيا عند -عند الحاوي- لا يمكن تشكيل المادة أو صياغتها، فالرؤيا هي التي تحرر الحالة الشعرية من عتمة المادة الخام وتخرجها إلى وضوح التعبير، من متاهات الهيولي إلى انعتاق اللغة، عبر عملية انصهار يتم فيها ذوبان الأبعاد الثلاثة.

إن "استراحة الوعي"، أو ربما تجاوزه لذاته، تتناقض مع فكرة القانون -قانون الخلق الشعري- لأن القانون يقتضي المنطق والمنطق وظيفة من وظائف الوعي.

إن اللاوعي -كما سبق- لا يستيقظ إلا في الحالات التي تتهيج فيها الذات، أي الحالات الشعورية الحادة، وفي ضوء هذه الفكرة يمكن فهم قول يوسف الخال حين جعل مصير القصيدة مشروطا بملكة الشعور لا ملكة العقل: "فملكة الشعور لا ملكة العقل هي التي تسدد خطى الشاعر خلال عملية الخلق في اختيار الألفاظ والصيغ التعبيرية الملائمة، وهي التي تنبهه في حال تجاوزه حريته في التطويع لئلا تنكسر الأداة، فلا تصلح صلة بينه وبين الآخرين"[2]

وينفي صلاح عبد الصبور أن تكون عملية التشكيل أو الصياغة عملية واعية، "فليس لأبولو[*] -كما يقول- كعقل- نصيب في العملية الفنية، بل إن التشكيل يصبح لدى الفنان نوعا من الغريزة الفنية، مثله مثل المقدرة على الوزن، وتكوين الصور"[3]

---

(1) خليل حاوي -الآداب. ع. 10، 11 لسنة 1978: 19.

(2) يوسف الخال. الحداثة في العشر: 19-20.

(*) أبولو في الأساطير اليونانية يرمز إلى الحكمة والعقل وهو ابن زيون كبير الآلهة أنظر معجم الأساطير: 45.

(3) عبد الصبور. حياتي في الشعر: 38.

ويعـــبر بعض الشعراء، عن غياب الوعي(*) تعبيرا يلغي الذات بصفتها رديفا لأبولـــو أو للوعي. يقول أدونيس إن "القصيدة هي التي تكتبني أعني أنها تجيئني من الجهة التي لا أنتظر وفي المكان الذي لا أقصده، وفي اللحظة التي لا أتوقعها"[1]

أشـــرنا مـــنذ حـــين إلى نتيجة استخلصناها من تجربة البياتي وحاوي، وهي أن اللاوعـــي وسيلة للمعرفة، وهو لا يكون كذلك إلا لكونه إبداعيا، فبإبداعه تتم المعرفة، إبداعـــه لا يقتصر على عالم الأفكار فحسب بل هو إبداع شامل. يقول أدونيس: "إذا كـــان اللاشعور طاقة الحياة الأولى، واندفاعها الأسمى، فإن عالم اللاشعور عالم رغبات ونـــــزوع وصبوات، وأحلام وطوباويات، ومن هنا يستلزم التعبير عنه لغة مغايرة للغة الـــثقافة السائدة، أو الحياة اليومية. إن تحرير الإنسان، يقتضي هنا تحرير كلامه أيضا. لا يعود مجرد التعبير كافيا. يصبح الكشف الهدف الأسمى للشعر وللفن بعامة"[2]

واللاوعـــي عـــند محمود درويش شرط لوجود الوعي، وليس نفيا له، الوعي الذي يتمثل في الثقافة والخبرة، لا يمكنه أن يتحول إلى شعر إلا بعملية صهر وانتقاء يقوم بها اللاوعي، يقول درويش: "إن عملية الإبداع تحتاج إلى خصوصية قد يبدو أنهـــا مستقلة في لحظة الإبداع عن العوامل الخارجية. وقد تقول بطريقة أخرى: إن الوعـــي في حاجـــة إلى تفجير من اللاوعي لكي يتحول إلى فن. وقد تكون هذه المسألة هي ما يميز الشعر عن أشكال الوعي الاجتماعي الأخرى"[3]

إن نص درويش يعني أن الشاعر يبدأ من الوعي، أي من الواقع، ثم يسمو عليه ويـــتجاوزه بفعـــل تأثيرات اللاوعي. ويمكن بناء على هذا أن نقول: إن كل شعر واقعي لأنه ينطلق –ابتداء– من الواقع، كما يمكن القول إن كل شعر هو لا واقعي لأنه بتشكل خارج التأثيرات الواقعية. كأنما الأمر هنا مثل عالم الخرافة، حيث يبدأ الحـــدث من الواقع ثم ينسلخ تدريجيا ويهيم في عالم عجائبـــي غريب. وهذا المعنى نجـــده عند عبد المعطي حجازي إذ يقول: "إننا في الشعر نبدأ لا محالة من الواقع،

- *ينبغي الإشارة إلى أن اللاشعور مفهوم نفسي، أما اللاوعي مفهوم معرفي وبالرغم من العلاقة بينهما إلا أن مرجعيتها مختلفة.

(1) أدونيس في أزراج. أحاديث: 54.

(2) نفسه، سياسة الشاعر: 121.

(3) درويش في. منير العكش: أسئلة الشعر: 121.

لكنـــنا لا نكـــون شعراء حقيقيين إن لم ننتبه إلى الأسطورة، وذلك حين نـــزوج العابر للأزلي، ونهدم الحائط الفاصل بين الحلم والحقيقة"[1]

إن تجـــاوز الواقـــع -إذن- شرط لوجود الشعر وأصالته، وتجاوز الواقع يعني تجاوز كل صفاته ومحدداته؛ إنه تجاوز للمنطقية والمحدودية والموضوعية والاعتيادية. تجـــاوز للعابر والمتغير، واللاوعي هو الوسيلة التي تقوم بهذه العملية، بتزويج الواقع للأسطورة، أي الجمع بين حالتين، حرم المنطق الدارج اجتماعهما بحجة التناقض.

إذا كـــان حجازي يربط أصالة الشعر بتجاوزه للواقع، فإن محمد بنيس يربط حياة الشعر بهذا التجاوز، فبقدر التجاوز تكتمل حياة الشعر. يقول: "الإبداع حين يخـــضع للوعي، للتقعيد يعلن موته، فليست المعقولية وحدها هي التي تمنح الإبداع شـــرعية وجوده، إن الإبداع بالأحرى، مراوحة بين الوعي واللاوعي، بين التذكر والتجربة والحلم، بين الإثبات والنفي"[2] وإن كان بنيس قد نسى هذا الكلام الذي قاله في بيان الكتابة 1981 لأنه قال عقب عام من ذلك 1982 ؛ "لم يجئني (الشعر) ولم ينـــــزل علي، فما كان الشعر رفيقا شيطانيا، ولا نفحة علوية، بل أحاول أن ألمسه مجاهدة ومكابدة واستمتاعا"[3]

ولمـــا كـــان الشعر مزيجا بين الواقع والأسطورة عند حجازي، أو مزيجا من الإثـــبات والنفـــي عند بنيس، فإن الشعر في نظر سامي مهدي مزيج من "الرؤية" "والـــرؤيا"، الرؤية بمعنى الواقعية والعقلانية والحسية، والرؤيا بمعنى النظرة التجاوزية الـــتي تـــدرك مـــا خلف الواقع. يقول سامي مهدي: "إن الشعر عندي مزيج من "الـــرؤية" "والرؤيا"، والذاكرة والحلم وكتابة القصيدة وقفات متواصلة من الوعي واللاوعي، واعتقد أن هذا واقع كل كتابة شعرية جادة تستحق هذه التسمية"[4]

ونحن لا نرى فارقا بين مصطلحات الرؤية والواقع والوعي، فهي كلها تصب في مفهـــوم واحـــد، كمـــا أننا لا نجد فواصل معنوية بين الرؤيا وما فوق الواقع واللاوعي، لأنها أيضا تصب في حقل دلالي واحد.

---

(1) حجازي. الأهرام. 4. 1 89.

(2) محمد بنيس. حداثة السؤال: 20.

(3) نفسه: 244.

(4) سامي مهدي. مجلة عالم الفكر. المجلد 19. 1988: 245.

وهكذا يمكن أن نخلص إلى أن اللاوعي

1. هو وسيلة معرفية لدى البياتي
2. هو منهج المعرفة -أيضا- عند حاوي
3. هو ملكة الشعور عند يوسف الخال في مقابل ملكة العقل
4. هو نوع من الغريزة الفنية لدى صلاح عبد الصبور
5. هو الوعي نفسه عند أدونيس
6. هو شرط فنية الشعر لدى درويش
7. هو شرط أصالة الشاعر عند حجازي
8. هو شرط حياة الشعر لدى بنيس
9. هو شرط شعرية الشعر لدى سامي مهدي

ثالثا: كل شيء يأتي مع القصيدة

الشاعر -إذن- لا يبدأ من تصور سابق، شامل وكامل لمصير قصيدته، لكونه في حالة من الغياب الجزئي عن ذاته وعن وعيه، حالة لا تسمح له بوضع تصور وتحقيقه فكيف -إذن- ترتدي قصيدته بردها اللغوية والفكرية؟

يرى عبد الوهاب البياتي أن "الأشكال الشعرية" أو اللغة الجديدة، وكل جديد تكتنز به القصيدة، لا يكون في البداية هدفا من أهداف الشاعر، بل إنه يولد من خلال المعاناة والتعبير عن التجربة الشعرية"[1]

إذا كان البياتي يخص -في هذا النص- مسألة الجديد فقط، هذه المسألة التي لا يراها مجرد قرار بين الشاعر ونفسه، وإنما تسوقه قصيدته إلى ذلك، فإنه يقول، ضمنا، إن القصيدة -كحالة- تسبق أولا، ثم تعقبها عناصرها المكونة لها، وهذا ما قاله بوضوح في نص آخر: "فالرؤيا واللغة والموسيقى في القصيدة، تولد مع ولادة القصيدة، ولا تكون جاهزة، أو سابقة عليها، وإن لكل تجربة شعرية رؤيا ولغة وموسيقى خاصة بها، وصاعدة منها"[2].

---

(1) البياتي. في جهاد فاضل. قضايا الشعر الحديث: 211.

(2) حجازي. الأهرام. 4. 1 89.

إن فكـــرة البـــياتي تلتقي مع النظرية الوجودية في الفلسفة التي ترى أن الماهية صفة للموجود، أي أن الوجود أسبق من الماهية، وبالتالي فليس هناك تصور مسبق للقصيدة لأنه لا وجود لـــ "تصور مثالي أو مسبق للعالم"[(1)]

ولـــست أدري إلى أي حـــد تنجو "نظرية" البياتي هذه من التناقض، فهو من جهة يؤكد أن عملية الكتابة تتم كلها - بما فيها النقد والمراجعة- في الذهن، وهذا يتضمن إقراراً بالتصور المسبق والكامل للقصيدة عنده قبل الشروع في وضعها على بـــياض الورقة، ومن جهة أخرى يقول بأن كل شيء يولد مع القصيدة، والقصيدة في العـــرف النقدي المتداول هي النص المجسد لغويا، والاحتمال الوحيد -نظريا- لتجاوز هذا التناقض -في رأينا- أن يكون شكل القصيدة بجميع عناصره يولد أيضا في الـــذهن، مـــع ميلاد أول إيقاع للحالة الشعرية في عالم الشاعر الداخلي، وهذا الاحتمال لا يبدو -عمليا- ممكنا، لأن الشاعر يعيش مدة تطول أو تقصر بلا لغة، اللـــهم إلا في حالة الشاعر الذي يرتجل قصيدة في شكل خطبة، أو في حالة الشاعر الذي لا يحسن الكتابة... ويبقى قول البياتي "بميكانيكية" عملية الكتابة كلاما مبالغا فـــيه، ويؤكد هذا ما قاله هو نفسه حين أقر: "إن كمال التجربة الشعرية واكتمالها يتحقق من خلال وجود الشعر نفسه"[(2)] أو ما قاله الشاعر اليوغوسلافي "ميودراغ بافلوفيـــتش (1928-) حين كتب قائلا: "القصيدة لا تنشأ في الشاعر فقط، وإنما تنشأ أيضا في اللغة"[(3)]

وعلى هذا المنهج سار خليل حاوي، فهو يرى "أن الشاعر لا يستطيع أن يقرر ما يجب أن يفعله، لأن القصيدة لا تخضع لتصميم مسبق"[(4)] وعلى الشاعر" أن يدع التجربة تكون شكها بذاتها ليكون الشكل عضويا"[(5)]

إن خلـــيل حاوي يثير قضية جمالية ونقدية هامة تتعلق بالبنية وهي أن الشكل الـــذي يـــنمو مع القصيدة، ليس مجرد مسألة نفسية فقط، بل هي أيضا مسألة فنية

---

(1) البياتي. في منير العكش. أسئلة الشعر: 218.

(2) نفسه: 218.

(3) أبو العيد دودو. الشاعر وقصيدته: 55.

(4) خليل حاوي في. الآداب. ع 10، 11. لينة 1978: 15-16.

(5) خليل حاوي في. وليم الخازن وزميله. كتب وأدباء: 65.

تـــضمن للقصيدة تكونها البنيوي العضوي، حيث لا تولد عناصر القصيدة إلا حين يـــستدعيها الموقف، ومن ثم يتكامل النفسي، والفني، والفكري والشكلي، مما يجعل نمـــو القصيدة نموا كليا، لأن التعبير كما يقول خليل الحاوي" "يجب أن يتولد من طبيعة التجربة"[1]

إن القـــصيدة كـــأي كائن حي ينمو في كليته وشموليته، ففي الجسم البشري الـــسليم، لا تـــنمو قدم وتتوقف أخرى، ولا تنمو القدمان وتتوقف اليدان، وإن حـــدث غـــير ذلك، فإن خللا ما قد حدث لذلك الجسم، كذلك القصيدة، يختل بـــناؤها لو انفصلت عناصرها، ونما كل منها مستقلا. يقول خليل حاوي: "أما في الـــشعر، فتـــنمو الـــرؤيا، وتفرض إيقاعا معينا، وصيغة مجاز معين، مستمدين من طبيعـــتها الخاصة، ويتحد الثلاثة: الرؤيا والإيقاع والمجاز اتحادا عضويا يبلغ منتهى الـــنمو والـــتطور، ولهذا يتحد في الشعر الكشف بالتعبير ويوجدان وجودا متلازما معينا"[2] لأن كل ما هو عضوي جميل. إن المكونات الأساسية للشعر وهي: **الرؤيا** أو ذلـــك الـــضوء الذي ينير العتمة في المادة الخام، وينفخ فيها الحياة، فيعطي تلك المعـــرفة، الـــتي تزهـــر في اللحظة الشعرية، **والإيقاع** الذي يشمل النغم الموسيقي واللغـــوي، **والمجاز** الذي هو اللغة الشعرية المشكلة في صور. هذه المكونات الثلاثة تـــنمو كلـــها بـــشكل متواز، وتتطور عبر قناة واحدة تشملها جميعا. يقول خليل حـــاوي في نفي فكرة التصميم المسبق: "إن القصيدة لا تبدأ بتصميم مسبق، كما يفعـــل أحـــيانا -مثلا- أصحاب المناهج العلمية في مجالات اختصاصهم، (...) إن الشاعر يقع دائما تحت رحمة ما يفتح عليه، وقد لا يفتح أحيانا"[3]

وفي ضوء هذه الأفكار يمكن الإشارة إلى مدى "الهزال" الذي يعتري النظريات الـــتي تحاول أن تحدد طريق الشاعر، وتصنف له المناطق الشعرية، وترتبها، وتنصحه باتباع الأول فالأول..

كتابة القصيدة عملية غامضة، وهي أشبه ما تكون بكرة الثلج المتدحرجة التي يزداد حجمها بالتدريج كلما ازداد تدحرجها، لتنتهي على شكل، لم تبدأ به، و لم

---

(1) نفسه: 65.

(2) خليل حاوي في. محي الدين صبحي. مطارحات في فن القول: 49.

(3) خليل حاوي، الآداب. ع 10، 11 لسنة 1978: 39.

يكـــن متـــصورا أن تنتهي إليه، يقول يوسف الخال: "إن الشاعر، وهو في عملية الخلق، يكتشف ما دفعه إلى الخلق، وهو مع كل خطوة يحل مشكلة ليجابه أخرى فـــيما يكتشفه من خليقته، فلا ينتهي من قصيدته إلا بعد أن يدرك تمام الإدراك ما كـــان يحـــبل به عند البدء"[1] يشير يوسف الخال إلى أن عملية الكتابة لا تكشف للـــشاعر مـــا ستؤول إليه القصيدة فقط، بل تكشف له أيضا دواعي العملية التي كانـــت قـــبل البدء فيها معتمة وضبابية، أي أن عملية الكتابة بقدر ما تكشف ما ســـيحدث للـــشاعر وللقصيدة، تكشف أيضا ما حدث من قبل؛ تضيء الغامض الـــساكن في عـــالم الـــشاعر الداخلي. ومن هنا كان اللاوعي -كما قال البياتي وحاوي، وغيرهما- وسيلة للمعرفة.

ويضيف يوسف الخال: "ينمو مبنى القصيدة الخارجي (...) مع نمو المعنى، أي يتطور إلى التكون بتطور المعنى، ولذلك كان المبنى الخارجي والمعنى الداخلي واحدا. بمعـــنى ولادهمـــا في عملية الخلق معا، هذا ما عناه كولردج حين قال: كما تكون الحياة كذلك يكون المعنى"[2]

ويـــذهب يوســـف الخال إلى أبعد من هذا، بحيث يحدد أصالة الشاعر بمقدار التناقض بين الصورة التي بدأت بها القصيدة والصورة التي آلت إليها. فالشاعر الذي يعـــرف ما سيقول، ويقول ما يعرف، ليس شاعرا أصيلا. يقول: "بقدر ما يكون الـــشاعر أصـــيلا، يكـــون علمه بأن ما كانت عليه فكرته عند البدء، هي غير ما صـــارت إلـــيه عند الانتهاء"[3] غير أن هذا لا يعني أن يفهم منه أن الشاعر يتعمد الانحراف بالقصيدة بحيث يوجهها عكس تصوره.

إن الـــشاعر -كمـــا يقول عزالدين المناصرة-: لا يكون لديه في أثناء الكتابة "تـــصور لحدود الصور، وهو عادة يبدأ من الفكرة والصورة الكلية العامة، وتتوارد بعدها التفاصيل، وقد يبدأ بتفصيل لكنه وهو يكتبه يتصور ذلك من خلال الموقف الكلي"[4]

---

(1) يوسف الخال. الحداثة في الشعر: 21.

(2) نفسه 25.

(3) يوسف الخال. الحداثة في الشعر: 21.

(4) عز الدين المناصرة. مجلة الضاد. ع 8، 9. لسنة 1984: 64.

إن الشاعر لا يرى -في البداية- سوى "منارة" تشع من بعيد. لكنه يجهل الطريق إليها، ومع ذلك يظل يسير، ويجرب الطرق، يصيب مرة ويخيب أخرى، يقول في ذلك أدونيس: "لا يمكن الشاعر في مستوى الفاعلية الشعرية وخصوصيتها، أن يعرف ما يريد، المعرفة كلها، إذ لو عرف لبطل، في مستوى هذه الفاعلية، أن يكون شاعرا، وهنا النقطة التي تميز الشعر عن غيره من الفاعليات، وتحدد خصوصيته، فإذا كان العلم مثلا هو البحث الذي يتحقق، فإن الشعر هو البحث الذي لا يتحقق"[(1)]

يتفق أدونيس، إلى حد ما مع يوسف الخال، في أصالة الشاعر وحدود الشاعرية، فكلاهما يجعل المعرفة بتطورات القصيدة نفيا للأصالة والشعرية، لأن الشاعر، آنذاك، يتحول إلى ناثر أو علم.

وحين نتحدث عن عناصر القصيدة التي تنمو وتتشكل بالتدريج مع نمو القصيدة، فلا نعني العناصر الشكلية فحسب بل جميع العناصر بما فيها المعنى، فالمعنى أيضا يتطور مع القصيدة، ويصل الشاعر إليه خلال الكتابة، وفي هذا السياق يقول أحمد عبد المعطي حجازي: "هناك معان أو مستويات أخرى من المعنى يصل إليها الشاعر خلال الكتابة، أو تتشكل هي بنفسها في القصيدة على غير وعي منه، وإنما يكتشفها الناقد والقارئ الحصيف"[(2)]

إن الشاعر لا يحمل المعنى ويبحث له عن اللغة، كما لا يحمل اللغة أيضا ويبحث لها عن المعنى، فهذا العمل قد يكون عمل الشاعر الذي لاحظ له -كما يقول حجازي- الذي "يضع قصده الأول في كلام منظوم"[(3)] أما الشاعر المحظوظ، والحظ، هنا يعني الموهبة، فإنه يبدع المعنى، كما يبدع اللغة، في أثناء الكتابة "فالمعنى في الشعر ليس فطرة أو غريزة، بل هو ثمرة الكتابة وغايتها"[(4)] يبدأ في اللحظة التي يمسك فيها الشاعر بالقلم وينتهي في اللحظة التي يضعه فيها، بل ربما تجاوز إلى اللحظة التي ينتهي القارئ فيها من قراءة القصيدة، لأن المعنى معقد، فقد يكتشف القاري معنى لم يكتشفه الشاعر نفسه.

---

(1) أدونيس. سياسة الشعر: 158.

(2) حجازي. مجلة إبداع ع. 3 س 5. مارس 87: 9.

(3) نفسه: 10.

(4) حجازي مجلة إبداع. ع 3س5. مارس 87: 7.

وكمـــا تحدث الشعراء العرب المعاصرون عن أن كل شيء يولد مع القصيدة فقـــد تحدث عنه قبلهم الشعراء الأوروبيين. فهذا جوتفردين (1886-1956) يقول فيما رواه عنه أليوت (1888- 1965) في مقالته الشهيرة "أصوات الشعر الثلاثة": "بمـــاذا يبدأ الشاعر الذي ينظم قصيدة لا يخاطب فيها أحدا؟ ثم يجيب، هناك أولا "جنين هاجع" أو "جرثومة خلاقة" وهناك ثانيا اللغة موارد الألفاظ موضوعة تحت تصرف الشاعر، لدى الشاعر "شيء" وعليه أن يجد له ألفاظا، ولكنه لا يستطيع أن "يعرف" أي الألفاظ يريد إلى أن يكون قد وجدها، وهو لا يستطيع أن يعرف هذا الجـــنين إلا بعد أن يكون قد حوله إلى تسوية للألفاظ المناسبة في النظام المناسب، وحـــين تتهيأ له الألفاظ المناسبة يكون ذلك الشيء الذي وجب إيجاد الألفاظ من أجله قد اختفى وحلت القصيدة محله"[1]

إذا كـــان الأمـــر كما يتصوره "بـــن"، فإن القصيدة يجب أن تولد "كـــلا" لا "أجـــزاء"، لأن الـــشاعر لايعرف نوعية الألفاظ التي سيستخدمها إلا بعد أن يكون قد استخدمها، ولا يعرف هذا الذي أسماه الجنين إلا بعد أن تحول إلى ألفاظ، وهذا يعني أنه لن يعرف شيئا- أو على الأقل شيئا كاملا -عن عمله إلا بعد أن يتحقق في قصيدة.

ويخلـــص الناقد "جيروم ستولينـــز" من تحليلاته الفنية إلى أنه "كثيرا ما يكون الـــذي يـــسعى إليه الفنان غامضا تماما في نظره في البداية، ولا يتضح شكل العمل وطابعه التعبيري، وتفاصيله الخاصة إلا خلال عملية الخلق ذاتها"[2]

وعملية التشطيب، التي يستبدل بها الشاعر عبارة بعبارة، خلال الكتابة، تدل علـــى أنـــه لم يجد في العبارة التي شطبها المعنى الذي يطلبه، فلو كان يعرف العبارة المناســـبة لتجربته لوضعها مرة واحدة، ولما لجأ إلى شطبها، وهو لا يعرف العبارة لأنه لم يتبين المعنى الذي يريده بوضوح.

ولا يملـــك الـــشاعر هنا، إلا أن يقوم بإجراء تجارب لغوية على المعنى الذي يطلـــبه، لأنه يحس بشيء لكن لا يدركه، لا تستقيم العبارة أول الأمر فيضطر إلى عبارة ثانية، قد يفلح وقد يضطر إلى مراجعتها وهكذا..

---

(1) منح خوري. الشعر بين نقاد ثلاثة: 57.

(2) جيروم ستولينز. النقد الفني: 140.

لكن من أين يستمد الشاعر لغته ومعناه وسائر عدته؟ فإذا كانت تولد لديه مع القصيدة، فهل يعني أن القصيدة تولد من فراغ؟ وأنها -بالتالي- تنتمي إلى الحاضر فقط؟

رابعا: القصيدة بحيرة تتجمع فيها الأنهار

يتفق الشعراء المعاصرون، العرب منهم والغربيون، على أن القصيدة بحيرة تتجمع فيها عشرات الأنهار، بمعنى أن القصيدة خلاصة لمعارف وخبرات وتجارب سابقة، وليست نبتا شيطانيا منفصلا عن الزمان والمكان والتجربة. إنها- كما يقول ريتشاردز - "فصل من التجارب"[(1)]

يعبر نزار قباني عن هذه الفكرة بلغته الشعرية قائلا: "الشعر عملية تجميع للمياه الجوفية، كل ما قرأناه وحفظناه وسمعناه، والكتب الصفراء والبيضاء كلها تدخل في مطهر الشعر، مثلما قطعة الزجاج تتبلور من ملايين ذرات الرمال"[(2)]

إن هذا المخزون المتنوع من التجارب والمعارف والخبرات والانفعالات التي انطفأت واحتجبت في منطقة ما من الذات، هو الذي "يمول" القصيدة بما تحتاجه من عناصر فكرية أو لغوية أو صورية أو إيقاعية، وهو ما يحفظ القصيدة من الإفراط في الذاتية، والغلو في الغنائية، إن الشاعر كما يقول نزار قباني: "جزء من أرض ومجتمع وتاريخ وموروثات ثقافية ونفسية وعضوية، وكل كلمة يضعها الشاعر على الورقة تحمل في ثناياها الإنسانية كلها، والتجربة الذاتية التي نظنها صغيرة تأخذ في بعض الأحيان حجم الكون، لذلك فإن خصوصيات الشاعر بمجرد اصطدامها بالورق تتعدى ذاتها، لتصبح فضيحة، فضيحة يقرأها العالم"[(3)]

وتؤكد نازك الملائكة هذا الرأي قائله: "إن كل قصيدة جميلة يكتبها الشاعر، ليست أقل من احتشاد لمئات من الانطباعات والصور والفكر الصغيرة، التي تكمن في أعماق ذهنه وقد يكون بعضها مختزنا منذ سنين"[(4)]

---

(1) ريتشاردز. في. يوسف بكار: بناء القصيدة العربية: 22.

(2) نزار قباني. في محي الدين صبحي. مطارحات في فن القول: 106.

(3) نزار قباني. عن الشعر...: 12.

(4) نازك الملائكة. شعر علي محمود طه: 131.

ويتحدث صلاح عبد الصبور عن أصول القصيدة، والأرضية التي يستمد منها الشاعر مكونات شعره. فيقول: "إنه يكونها من جملة آلاف المرئيات التي شاهدها، وآلاف الكلمات التي قرأها، وآلاف الأفكار المنتشرة في قراءته، وآلاف الاحساسات التي تحسستها نفسه خلال سنوات بعيدة طويلة"[1]. ونفس هذا المعنى يردده حميد سعيد -عن أصالة لا عن تقليد- يقول: "إن مكوناتي الشعرية جاءت من عالم الطفولة الفردية والإنسانية بكل الثراء الذي تحمل، ومن الإنسان عبر تجربة اجتماعية غنية، ثم من القراءة، وما تمنحه من تجارب إضافية يستطيع الفنان أن يضعها في الموضع الذي يريد من ساحة تجربته"[2] ويقول حجازي: "ليس الشاعر وحده صانع قصيدته، فالقصيدة، كخلق، ناتج تفاعل مدرك أو خفي لثالوث يتكون من الشاعر والكون واللغة، والشاعر هو مركز هذا الثالوث، أو همزة الوصل بين طرفيه الآخرين. إن الكون مفعم بشعر خام، أو شعر من نوع خاص، لكن هذا الوعي الخاص، أو الشعر الممكن ينتقل عن طريق الشاعر إلى اللغة ليصبح شعرا بالفعل"[3]

ولا يبدو الغربيون -شعراء ونقادا- مختلفين عن العرب في هذا الموضوع. فأليوت يذهب في مقالته "التراث والموهبة الفردية" التي يدل عنوانها على تفاعل الذات والموضوع والحاضر والغائب إلى القول: "إن فكر الشاعر حين يلتقط ويخزن ما يحصر من العبارات، والصور التي تبقى هناك إلى أن تلتقي معا جميع العناصر التي يمكن أن تتفاعل وتتحد - لتكون مركبا شعريا جديدا"[4]

ويقول سيسيل دي لويس: "في القصيدة الناجحة يلتئم شمل عدد كبير من التجارب الجزئية التي لا تربطها أصلا أية صلة، بعض مشاهدات الشاعر وأفكاره ومطالعته وإرهاصاته العاطفية، تتجمع هذه على نهج يفقد لكل منها ذاتيتها وانعزالها وجزئيتها، ويستوعبها ككل، بنية مركبة تعطيها معنى"[5]

---

(1) صلاح عبد الصبور. الآداب. ع 7، 8 لسنة 1978: 10.

(2) حميد سعيد. حرائق الشعر: 13.

(3) عبد المعطي حجازي. في قضايا الشعر العربي المعاصر: 237.

(4) أليوت في مخ خوري الشعر بين نقاد ثلاثة: 82.

(5) سيسيل دي لويس. ما الشعر الحديث (مقال). مجلة الشعر. س 1 ع 10. 1964: 60.

أمـــا المـــؤرخ والـــناقد الفني أرنولد هاوزر فيقول في مؤلفه الموسوعي: الفن والمجتمع عبر التاريخ، "إن خبرة الفنان بالعالم، لا تخضع لخطة أو نظام، بل إنه يجمع مادته التجريبية بطريقة عرضية كلما مر به شيء من سمات الحياة ومعطياتها، ويحمل هذه المادة معه، ويدعها تنمو وتنضج حتى يستخلص يوما ما من هذه المواد المختزنه كنوزا لم يحلم بها أحد"[1]

يمكن أن نواصل استعراض النصوص في الآداب المختلفة، لكنها لن تخرج عن هـــذا الرأي. ويهمنا الآن بعد هذا الاستعراض التوقف لقراءتها ثانية واستخلاص ما يمكن استخلاصه.

أولا: يمكـــن تحديد حقول المعرفة، أو مجالات المخزون، أو الأنهار التي تصب في الـــبحيرة كمـــا يلـــي: القـــراءة، المشاهدة، المعاينة (المعايشة المادية) المعايشة (الوجدانـــية)، التلقي اللاشعوري، الذي لم يشر إليه الشعراء، لأنهم أكدوا على ما يدركـــون، ومـــن الطبيعي أن يغفلوا ما يتسرب إليهم عن طريق اللاشعور. وهذه المجالات يمكن اختصارها إلى حقل واحد هو الحياة ذاتها، لتتحول صيغة العبارة من: القصيدة بحيرة تصب فيها آلاف الأنهار، إلى: القصيدة بحيرة تصب فيها الحياة.

ثانـــيا: بقـــدر ثراء هذه الأنهار يكون ثراء البحيرة، أي بقدر خصوبة الروافد المعـــرفية تكـــون خصوبة القصيدة، ولذلك جاءت دعوة النقاد بضرورة أن يتزود الشاعر بالمعرفة الواسعة، فبقدر اتساع المعرفة، يتسع الأفق وتشف الروح، فتسهل عملية الكتابة، إذ تتمكن القصيدة من العثور السهل على مكوناتها. إن هرما ما من المعـــرفة مثلا، قد لا تأخذ منه قصيدة ما غير قدر ضئيل، فعلى الشاعر -إذن- أن يزيد في علو الهرم ما أمكن.

ثالـــثا: نـــود هـــنا -قبل الانتقال- إلى نتيجة أخرى - أن نفرق بين المعرفة والـــثقافة، حـــسب الاستعمالات الجارية هنا، فالمعرفة هي ما يكتسب عن طريق القـــراءة، أمـــا الثقافة فتطلق لتتجاوز ما يؤخذ بالقراءة، إلى ما يؤخذ مباشرة من الحـــياة، ولذلك يمكن القول أن القراءة تعطينا معرفة، بينما التجربة والخبرة الحياتية والمعاشـــية فتعطيـــنا ثقافـــة. أما كيف تتحول هذه الخبرات الحياتية إلى ثقافة، فلا

(1) أرنولد هاوزر. الفن والمجتمع عبر التاريخ. ج 2: 329.

نـــدري، لكن يمكن القول أن معاشية الحياة وتحول هذه المعاشية إلى ثقافة وفن لا يـــتاح للجميع، أو موهبة خاصة بأشخاص دون آخرين، أشخاص مزودين بآليات تحويل الخبرة إلى ثقافة، أو تحويل الحياة إلى فلسفة.

الثقافة هي الجانب الإنساني من العالم الطبيعي، أي الجانب المشكل من الطبيعة الخام، وتبعا لهذا فإن موقع الثقافة (باعتبارها مجموع الأنهار التي تصب في البحيرة) هـــام وجوهري، وهو ما يعطي للشعر خصوصية، فقد يلتقي الشعراء في معارفهم، فيكتـــبون انطلاقـــا مـــنها نماذج متقاربة أو متشابهة، لكنهم يختلفون في ثقافاتهم فيكتبون، إذ يكتبون، منها نماذج غير مكررة.

رابعـــا: ليس الشعر -إذن- نتاج المجتمع أو الواقع أو الحاضر، إنه نتاج حالة، تفاعـــل فيها الماضي والحاضر والمستقبل، وتفاعل فيها الفرد والمجتمع وتفاعلت فيه المعـــرفة والثقافة، كما تفاعل فيه الوعي واللاوعي، والذاتي والموضوعي، والإنساني والطبيعـــي، إن الشعر نتاج الكل. بمعنى أن القصيدة صورة مصغرة (أو ربما مكبرة) للحياة، لأن القصيدة الحقة لا تعرف الحدود.

خامـــسا: كـــيف يتم بناء القصيدة وانتقاء عناصرها من كل هذا التراكم الثقافي والمعرفي؟ إن هيجان التجربة وهي تبحث عن التشكل في قصيدة، عملية شـــبيهة بقطعة المغناطيس التي تلتقط ذرات الحديد وتجذبها نحوها، وقد وصف صـــلاح عبد الصبور عملية التشكل بصورة مجازية، فقال: "القصيدة حين تبزغ في ذهـــن الإنـــسان (الشاعر) كأنك تلقي خيطا في إناء مشبع لتكون بلورات، تروح مبلورة حولها كل هذه الإحساسات وتستدعيها من الأعماق لتكون منها نسقا هو القصيدة"[1]

أما البياتي فيصف عملية التشكل بقوله: "إن الفنان وهو يتأمل ويسمع ويرى يـــشبه ورقـــة الشجرة الخضراء التي تمتص الضوء فيصبح هذا الضوء دم الشجرة، وقـــوام حـــياتها. وامتصاص الفنان لما يراه ويحسه ويسمعه ويتأمله، يتم عبر عملية انتقاء صعبة، واختيار يحدده موقف الفنان من العالم، وإيديولوجيته، ووضعه الطبقي والنفـــسي والعقلي، وعملية استيعاب الشجرة لضوء الشمس، والفنان للعالم، تشبه

---

(1) صلاح عبد الصبور. الآداب. 7، 8. لسنة 78: 10.

دورة الحياة، أو عملية الولادة والموت، حرق كثير من الأشياء، التي تم استيعابها ولفظها واحتواء عناصر جديدة مكانها وهكذا..."[1]

إن هاجس القصيدة -إذن- هو الذي يبحث بين العناصر المنتشرة في كيان الشاعر، عن العناصر المشابهة له في طبيعته ليتحد بها دون تدخل كبير -على الأقل- من المشاعر.

سابعا: يمثل عالم الطفولة، بكل ثرائه، حقلا بالغ الأهمية في الركام الثقافي للشاعر، ويعد نهرا أساسيا ضمن الأنهار التي تصب في البحيرة، فحين سئل عبد الوهاب البياتي عن الطفولة في شعره أجاب: "إنني كلما كتبت قصيدة جديدة، اكتشفت بعد كتابتها بعض صور الطفولة المرعبة"[2]، وقد تحدث عن استمرار الطفولة عبر كل سنوات حياته، إلى درجة الاتحاد بين الشاعر والطفل يقول: أصبحت "عندما أتكلم يتكلم ذلك الطفل معي، وعندما أنام ينام معي، وعندما أسافر يسافر معي، وعندما أكتب قصيدة جديدة يكتبها هو"[3] ولم يتغير من هذا الطفل الذي يصاحب الشاعر، أو هذا الطفل الذي توحد في الشاعر، أو هذا الطفل الذي توحد فيه الشاعر سوى قواه النفسية والعقلية، أما الوجدانية فما تزال مثلما هي[4]

وقد تحدث حميد سعيد عن عالم الطفولة باعتباره عقرب البوصلة الذي يوجه الإنسان في مستقبل حياته.

إن ما يمر به الشاعر في طفولته، غالبا ما يختفي في لا شعوره، ولكنه يبرز بشكل ذي فعالية حين يتهيأ الشاعر لعملية الإبداع. فيستيقظ فيه ذلك الطفل الذي كانه، ومن المفيد أن نشير إلى التشابه -مع الفرق طبعا- بين الطفل والشاعر، فالطفل يعيش حياته بكثير من الشاعرية، التي تحمل التساؤل والدهشة والانبهار والعذرية. والشاعر يعيش حياته بشيء من الطفولية بما فيها من بكارة وبراءة، فليس من الغريب إذن أن تستدعي الحالة الشعرية عالم الطفولة، بدافع الحنين أو بدافع

---

(1) البياتي: المجلة. ع 547 1990: 50.

(2) نفسه: 50.

(3) البياتي. المجلة ع547. 1990: 50.

(4) نفسه: 50.

التشابه، أو بدافع الهاجس الشعري الذي يلتحم بما يشبهه. حقا "إن في كل قصيدة وجها من وجوه الطفولة الأبدية"[1]

يمكن في ضوء فكرة البحيرة تفسير كثير من القضايا الشعرية، من ذلك علاقة الشاعر باللغة، وعلاقة الشاعر بالمعنى، وفكرة التداعي وتسرب الموروث الشعبي والأسطوري إلى نسيج القصيدة وغيرها من القضايا التي ينبغي أن تدرس في إطار أشمل.

خامسا: حدود الفن والواقع

تحاول هذه الفقرة أن تجيب عن سؤال حول علاقة الشاعر بالواقع في أثناء العملية الإبداعية، وفي ضوء مفهوم اللاوعي، ذي الفعالية في تشكيل القصيدة.

يكاد يتفق الباحثون والشعراء -إلا قلة منهم- على أن الفن لا يطابق الواقع، وأن العلاقة بينهما قائمة على أساس الاختلاف، لأن من أهم العوامل التي تدفع الشاعر إلى الكتابة هو ما في الواقع من نشاز وقصور، يدفع الشاعر إلى الكتابة لاستكمال النقص في الواقع، وصياغته صياغة مطابقة لصورة الواقع المتصور. فإذا كان هذا أحد دوافع الكتابة -إن لم يكن دافعها الأساسي- فإنه من الطبيعي، أن تكون العلاقة بين الواقع والشعر علاقة اختلاف- على الأقل- أقول على الأقل، لأنه بلغ الأمر ببعض الأدباء إلى التفكير في إلغاء الواقع، وهذا ما عبر عنه فلوبير في رسالة كتبتها إلى (لويز كوليه) عام 1852 يقول فيها: "إن ما يبدو لي جميلا، وما أريد فعله، أن أضع كتابا عن لاشيء، كتابا دون تعلق خارجي، يقف على قديمه، بفعل ما ينطوي عليه من أسلوب، كالأرض التي تمسك نفسها في الفضاء دون سند"[2]

وفي مقابل هذه الفكرة التي تحاول إلغاء الواقع، تقوم فكرة مناقضة، تحاول إلغاء الفن، مثل نظريات المحاكاة والانعكاس، وبخاصة فكرة المرآة العاكسة، القائلة بأن الأدب أو الفن يشبه مرآة عاكسة للواقع من غير تحوير أو تصرف، ومن العبارات التي تلخص هذا الاتجاه عبارة ستانديل: إن الرواية مرآة تسير على الطريق[3]

---

(1) والاس فاولي. عصر السريالية: 96.

(2) عبد الواحد لؤلؤة. موسوعة المصطلح النقدي ج 3: 39.

(3) يراجع صلاح فصل. منهج الواقعية في الإبداع الأدبي: 117 وما بعدها.

بين هذين الموقفين، يقف الشعراء العرب المعاصرون موقفا وسطا، فيؤكدون على أن طبيعة العملية التي يقوم بها الشاعر في تعامله مع الواقع لا تقضي إلغاء طرف أو آخر، وهذا لا يتناقض مع بعض الأفكار السابقة، وبخاصة لدى أدونيس -التي تتحدث عن العالم البديل، لأن هذه الأفكار تتحدث عن الاختلاف أكثر مما تتحدث عن الإلغاء.

إن القضية حين تكون قائمة على عنصرين، فلس من المنطقي أن يذهب بنا التفكير إلى أن عنصرا واحدا منهما هو العنصر الحاسم لأن ما يحتاج وجوده إلى عنصرين، من الضروري أن يكون قائما على التفاعل والتزاوج والتمازج بينهما.

ضمن هذا الفهم تحدث الشعراء المعاصرون؛ فصلاح عبد الصبور يقول: "إن الفنان يضيف شيئا إلى الحقيقة والصدق، ليصبحا حقيقة فنية، وصدقا فنيا، فقد اعترض ناقد كما حدثنا أرسطو عن الفنان "زيوكسيس" بأنه يرسم الأشخاص على غير ما يمكن أن يكونوا عليه في الواقع، فقال له الفنان أليس من الأفضل لهم، أن يكونوا كما رسمتهم"[1] ويقول في نص آخر: "الشاعر لا يعبر عن الحياة، ولكنه يخلق حياة معادلة للحياة، وأكثر منها صدقا وجمالا... وإذا كانت الطبيعة هي القطب الموضوعي في الفن فإنها لا حياة لها بغير الشاعر أو الفنان، وإذا كان الفنان هو القطب الذاتي. فإنه لا يستطيع أن يكتفي بالصرخات الذاتية السنتمنتالية[*] بل لا بد له من صور موضوعية لخلق عالمه وتجسيمه وبعث الحياة فيه"[2]

إن العملية الإبداعية -في ضوء هذا التصور- نتاج تفاعل جدلي بين قطبين، ذاتي وموضوعي، وكلاهما في حاجة إلى الآخر، وهذا الجدل هو ما يفرز الشعر، وهو ما يحفظ للشعر أيضا ألا يكون صورة منعكسة للواقع أو للذات فقط. إن الشاعر لا يقوم بإعادة نسخ الواقع، بل يقوم بخلقه والجديد الذي يخلقه الشاعر لا يخلقه لذاته وإنما يخلقه استجابة" لمتطلبات الإنسان، ومهام الوعي وتحويل الواقع"[3]

---

(1) صلاح عبد الصبور. حياتي في الشعر: 20، 21.

- *المقصود بالسنتمنتالية: النزعة الوجدانية.

(2) صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر: 52.

(3) حسين جمعة. قضايا الإبداع الفني: 17.

وإذا كان صلاح عبد الصبور يقيم العلاقة بين الفن والواقع بتفضيل الفن على الواقـــع، بما يضفيه عليه من جمال وصدق، فإن عز الدين المناصرة يؤكد أن جدلية الفن والواقع أو الذاتي والموضوعي، هي أساس استراتيجية الإبداع، ويصف العلاقة بـــين هذين القطبين باللاتساوي، دون أن يصدر أي حكم على أي طرف منهما، غير أن ما يستشف من حديثه عن اللغة الشعرية، ما يؤكد تفضيل الفن. يقول: "إن الشاعر ينطلق من لغة مكانية، لكنها لا تبقى على حالها، بل يتم تحويلها إلى سحر شعري، أي واقع آخر لغوي. لا يمكن للقصيدة أن تكون مساوية للواقع، القصيدة شيء والواقع الذي تكتب عنه شيء آخر"[1]

وبهـــذا يـــتفق المناصرة مع عبد الصبور على أن الشعر يحول الواقع إلى واقع أفـــضل وأجمـــل. ووسائل التحويل المتاحة للشعر والشاعر هي ما يملك من رؤية تجاوزية ومن زاد لغوي وإيقاعي وتخيلي.

ومن هذه الرؤية التجاوزية ينطلق أدونيس ليؤسس علاقة الواقع بالفن، معتمدا علـــى فكـــرة الرؤيا الشعرية، التي هي اختراق للواقع وتجاوز له، هي: "أن نرى في الكـــون ما تحجبه عنا الألفة، وأن نكشف وجه العالم المخبوء، وأن نكشف علائق خفية"[2].

والشعر في ضوء هذا التصور "يغير إيقاع" "نقل" الواقع بإيقاع "إبداعه" ويجد واقعـــا أغـــنى وراء وقائـــع العالم"[3]. إن العلاقة التي يقيمها أدونيس مؤسسة على الإبـــداع لا على النقل، ولا شك في أن الإبداع يعني تجاوز الواقع المحدد المحسوس، والظاهري وصياغته بصورة توافق إدراك الشاعر لهذا الواقع. ويؤكد أدونيس فكرته في ســـياقات أخرى، يقول: "القصيدة إبداع متميز لشاعر بعينه، إنها لذلك تجاوز للواقـــع مع أنها تنبثق منه وتنغرس فيه"[4]، ويقول: "القصيدة العظيمة تشمل الواقع وتتجاوزه"[5] ويقول: "الشعر يغير الواقع لا من حيث أنه يقلبه سياسيا أو اقتصاديا

(1) عز الدين المناصرة. أضواء. ع. 326: 15.
(2) أدونيس زمن الشعر: 9.
(3) نفسه: 11.
(4) نفسه: 114.
(5) أدونيس. سياسة الشعر: 155.

أو اجتماعـــيا، بل من حيث إنه يتجاوزه ويقدم صورة جديدة لواقع جديد أفضل أغـــنى"[1] يمكن -أيضا- أن نترجم، إلى فكرة التجاوز، ما قاله صلاح عبد الصبور وعـــز الدين المناصرة، لأنهما -مثل أدونيس- يريان أن الفن هو الواقع مضافا إليه ذاتـــية الـــشاعر أو رؤيته، ولذلك قال عز الدين المناصرة منذ حين، بخصوص اللغة الشعرية، بأنها لغة زمكانية، أي واقعية، مرتبطة بمكان وزمان معينين، لكنها -كما قـــال- لا تبقـــى على حالها، وهذا التحول هو الجانب الفني الذي يوفره الشاعر. وكـــذلك عبد الصبور، حين قال إن الجانب الموضوعي الطبيعي في الفن لا يكتمل إلا بتفاعله مع الجانب الذاتي الإنساني.

وهكـــذا أيضا يقول أحمد عبد المعطي حجازي. إنه يرى أن القصيدة التي لا تقـــوم إلا بعكس الواقع ونقله، لا تعكس إلا الجانب النثري فيه أي الجانب الخالي مـــن الجمال، لأن الجانب الشعري في الواقع هو الجانب الخفي الذي لا يحتاج إلى "عملـــية ترجمة" ولكن إلى عملية اكتشاف وخلق بوساطة الخيال يقول حجازي: "لست القصيدة ترجمة لواقع الحياة، أو لظروف البيئة أو طبيعة العصر، إلا في جانبه النثـــري الذي تقتصر وظيفته على تسمية الأشياء والأفعال كما هي في واقع المجتمع بـــلا زيـــادة ولا نقصان، ولكنه في الوقت نفسه، الجانب الذي يمثل نقطة احتكاك الـــشاعر بهذا الواقع، أو احتكاك عالمه الداخلي بالعالم الخارجي، حين يصل الشاعر إلى كمال انسجامه معه أو تمام تناقضه فيه، فتنطلق الشرارة، وتقوم القصيدة صانعة عالما آخر من الشعر الخالص أو الصافي"[2]

يـــشير عبد المعطي حجازي إلى قضية ذات أهمية، وهي أن النثر مرتبط بالحالة الواعية التي لم تنتفض فيها الذات، و لم تشعر بالتناقض بينها وبين الواقع. (والنثر هنا ينبغي أن يفهم على أساس أنه النص الذي لا شعرية فيه ولو كان موزونا ومقفى وسماه صاحبه شعرا). أماالشعر فهو مرتبط بحالة الاختلاف مع الواقع، وفي هذه الحالة تنتفض الذات" فتنطلق الشرارة، وتقوم القصيدة صانعة عالما آخر"كما قال.

كمـــا يشير النص إلى مصطلح هو "نقطة الاحتكاك". ونقطة الاحتكاك هذه هـــي مرحلة في العملية الإبداعية، يكون ما قبلها هو الواقع وما يرتبط به من نظرة

---

(1) نفسه: 157.

(2) حجازي. قصيدة لا: 27، 28.

وصـــفية، وترجمة ونثر واعتيادية، ويكون ما بعدها هو الفن بما يتربط به من رؤية كشفية تجاوزية وخلق وإبداع وواقع أفضل وأجمل وأغنى.

إن "نقطة الاحتكاك" شبيهة بالمنطقة التي يندفع فيها الطائر فيرتفع عن الأرض ليحلق في الفضاء، بعد أن يكون قد مشى على الأرض بضع خطوات.

إن علاقـــة الاختلاف عن الواقع، هو ما يحدد شعرية الشعر، وقد أسس بعض الـــنقاد[1] "نظـــرية" في الشعرية على هذا الأساس. فالاختلاف إذن هو ما يعطي للـــشعر خـــصوصيته. يرى سميح القاسم أن التناقض هو أساس العلاقة بين الواقع والفن؛ فالشاعر حين يحس بثقل الواقع، برتاتبة و"ترابيته"، يحاول الانعتاق بالتحرر مـــنه بوساطة الإبداع. يقول القاسم: إن "عملية الكتابة ليست موازية" للواقع، بل في أغلـــب الأحيان - بالنسبة لي على الأقل- هي في عكس الواقع، ربما في أقصى لحظـــات الكراهية. ربما تكتب أروع قصائد الحب، لأن عملية الكتابة هي محاولة للهروب من واقع، والدفاع عن النفس ضد بيئة معينة"[2]

ويقتـــرح أمـــل دنقل تفسيرا لعلاقة الاختلاف أو التناقض بين الفن والواقع، حـــيث يرى أن الشاعر يحاول أن يتدارك النقص القائم في الواقع، عبر بديل يصنعه مـــن أحلامـــه وطموحه، نحو الانسجام والكمال، ليتجاوز به الفجوة القائمة بين الواقـــع والتصور، لكن هذا البديل الذي يقدمه الشاعر لا يلغي الواقع بل يكمله، يقول: "إذا افترضنا تفاوتا بين الحلم والواقع، الحلم الإنساني بالحرية والمجد، والواقع الـــذي يعيشه الإنسان في أي عصر من العصور، فإن الشاعر يحاول أن يتجاوز هذه الفجوة أو هذا التفاوت، عن طريق إقامة واقع مختلف، نصطلح على تسميته "الواقع الفـــني" وهـــذا الواقع الفني الجديد يستمد الشاعر كل عناصره من الواقع الفعلي، وإذن فالـــشاعر يـــبحث عن نسب جديدة يتصور أنها الأصلح وأن هذا هو المنطق الذي ينبغي أن يسود في الواقع الفني الجديد الذي يحلم الشاعر أن يجعله واقعا فعليا يعيشه الناس"[3] يظهر - من خلال النصوص السابقة - أن الاختلاف هو الهاجس الذي يحكم العلاقة بين الفن والواقع، ليس النقل وليس الإلغاء، إن الفن كما اتضح

---

(1) مثل كمال أبو ديب، في: الشعرية.

(2) سميح القاسم. الحوادث. ع 1678 لسنة 1988: 59.

(3) أمل دنقل. مجلة فصول. م 1 ع 4 1981: 199.

من النصوص، يبدأ من الواقع ثم ينفصل عنه، وحياة الفن بالتالي هي في جدليته مع الواقع، من أجل صياغته في صورة أقرب إلى الكمال.

إن هاجس الاختلاف هاجس عالمي، نجده مبثوثا في تنظيرات الشعراء والنقاد سيما المحدثين، يقول شاعر المارتنيك ايميه سيزيرا" إن ما يؤدي إلى الشعر هو طريق الـــتجاوز، خرق الحدود جميعا والبحث وراء المحرمات في النقر الواسع المبهم حتى نبلغ انهمار النجوم المذهل[1]

ولا يبـــتعد سعدي يوسف عن هذه العبارة التي نقلها في إحدى مقالاته، فهو يقـــيم علاقة الاختلاف بين الواقع والفن على أساس فكرة الكشف، إن ثمة –كما يـــرى– مناطق في الواقع لا تلفت اهتمام الإنسان العادي، هذه المناطق هي التي لا تزال تحبل بالثراء الشعري، لكونها مناطق عذراء، والشاعر هو من يكشف عن هذه المـــناطق. وتبعا لهذا فإن الشاعر لا يصنع واقعا فنيا بديلا، في مقابل الواقع الفعلي، بـــل يلـــتقط الواقع الفني الذي غطاه الواقع وطمسه، ويقول سعدي يوسف: "إن مـــصطلح الواقع الفني يبدو لي ملتبسا إلى حد معين، والمبدع لا يصنع" واقعا فنيا" مقابـــل "واقـــع غير فني" كما يشي المصطلح الأول. الواقع الذي صنعه المبدع هو ذلك الواقع الذي مر به آخرون ولم يروه. بهذا يكون الواقع الذي صنعه المبدع هو الواقع الجديد"[2] الأمر - حسب هذا النص - لا يتعلق بواقعين، ثمة واقع واحد لا غـــير. ومـــا يسمى بالواقع الفني ليس إلا جزءا من هذا الواقع منتشرا في ثناياه، أو مخفيا في بعض شقوقه وزواياه. لا يدركه الآخرون.

ومع ذلك فلا أعتقد أن ثمة تناقضا بين ما قاله سعدي يوسف وما قاله الشعراء الآخـــرون، لأن الأمر في النهاية يتعلق بخلق عالم كان مجهولا، وسواء استله الشاعر من الواقع أم صنعه من ذاته.

إن الـــشاعر، حسب ما تقدم من آراء، في علاقته بالواقع، لا يخرج عن فكرة الاخـــتلاف، فهـــي الحد الفاصل بين الفن والواقع، بين ما هو شعري، وما ليس شعريا. ويمكن أن نختصر تفصيلات الشعراء وتحديداتهم في الجدول التالي:

---

(1) نقلا عن سعدي يوسف. مجلة الفكر الديمقراطي. ع 3 صيف 88: 116.

(2) سعدي يوسف مجلة الحرية ع 1260/185. لسنة 1986: 43.

نوعية العلاقة بين الفن والواقع	الشاعر
إضافة. خلق	صلاح عبد الصبور
خلق	عبد المعطي حجازي
لا تساوي	عز الدين المناصرة
كشف. تجاوز	أدونيس
نقيض. هروب	سميح القاسم
استمرار اكتمال النقص	أمل دنقل
كشف	سعدي يوسف

سادسا: حدود الشعر والفكر

إن القصيدة العظيمة لا يصنعها موضوع عظيم. فرب موضوع في مثل موضوع الحرية أو العدل أو الإيمان أو غيرها، لا تعادل قيمته الشعرية موضوعا بسيطا: فراشة ميتة، أو ورقة خريف صفراء، أو عنفوان سنديانة متحدية، ولا يعني هذا القول أن الشعر لا تصنعه الأفكار وإنما تصنعه الكلمات، لا نريد أن نقع في ثنائية ليس أحد طرفيها بالضرورة هو الطرف الحاسم، بل ربما تأكد بعد البحث أن ثمة عنصرا آخر غيرهما هو الذي يصنع الشعر. وإنما نريد أن نؤكد أن الموضوعات ليست هي التي تقرر مصير الشعر، ولا الكلمات أيضا. فإذا كانت الموضوعات هي نقطة البداية والكلمات هي نقطة النهاية، فإن بينهما آلة تحول الموضوعات إلى كلمات وتحول الأفكار إلى شعر. إنه الشاعر، وعبره يتقرر مصير القصيدة، وحين نقول الشاعر فإننا نقول الرؤية الشعرية، نمط الإدراك الذي يدرك به الشاعر الواقع أو الموضوعات أو الأفكار أو اللغة، القدرة على اكتشاف البعد المجازي في المادة المصمته النظر الثاقب الذي يرى الوجه القابع في الظل أو في العتمة، الرؤية الشعرية هي التي ترى معنى الحياة في قوام زهرة طالعة، وترى معنى الممات في انحناء نبتة ذابلة، وهذا ما لا تراه الرؤية العادية. إن الرؤية العادية لا ترى إلا البعد المقابل للعين، وفي حجمه الطبيعي، ودون معنى أو إيحاء. أما الرؤية الشعرية فتحاول إدراك الأبعاد كلها مملوءة بالمعنى. وهذه الرؤية هي التي تتحكم في الأفكار وكذلك في اللغة. فكما يرى الشاعر موضوعاته يعبر عنها. واقع (موضوعات وأفكار) – الشاعر (الرؤية الشعرية) – الشعر (الكلمات).

كيف يرى الشعراء العرب العاصرون تحول الأفكار إلى شعر؟ ما هي الآليات التي تقوم بهذا التحويل؟ ثم ما يتبع ذلك من تعديلات؟.

يقول خليل حاوي: "المطلوب، وهو ما يحدث تلقائيا عادة، هو انصهار الفكر في وهج الرؤيا التي تحيله إلى نظرة شعرية تعبر عن ذاتها بالعنصرين: الصورة والإيقاع، غير أن ليس ضروريا أن تختفي الصيغ الفكرية تماما في الشعر، لكنها متى استقلت به حولته عن طبيعته إلى تقرير نثري، ويكون السؤال أساسا وجوهريا: هل انطلق الشاعر من رؤيا أم من فكرة مجردة؟ في الحالة الأخيرة يأتي الشعر باردا جافا مهما حاول الشاعر أن يسبغ عليه من صيغ المجاز الذي يلتصق بالفكرة التصاقا خارجيا"(1)

والرؤيا عند خليل حاوي هي" نوع من المعرفة التي تتخطى نطاق العلم المحدود بالظاهر المحسوس، وتنافس الفلسفة وتتغلب عليها في مجال الكشف والخلق. وهي سمة الشاعر الأصيل الذي لا تلمح وراء نتاجه من أشباح أسلافه أو معاصريه... وبكلمة، هي القدرة الهائلة التي يجب أن يتصف بها الشاعر على صهر ما يستمد من نتاج الآخرين، وطبعه بنظرته الخاصة إلى الوجود وطريقته في التعبير"(2)

إن الرؤيا صفة في الشاعر، لا في الموضوع ولا في اللغة، ومصير القصيدة تحدده الرؤيا، أي يحدده الشاعر، لا يمكن للفكرة أن تصبح صالحة للشعر إلا إذا عبرت مطهر الرؤيا، فتخلصت من نثريتها أو واقعيتها أو منطقيتها أو عقلانيتها، وتحولت إلى كائن آخر ينسجم مع منطق الرؤيا، فيتجسد في صورة شعرية.

ومع قناعتنا المبدئية بهذه الفكرة، إلا أن ثمة أسئلة تراود الذهن: هل هذا هو عمل الشاعر حين يتحدث عن الموضوعات ذات الدلالة الفكرية أو الفلسفية أو النفسية أو الاجتماعية؟ هل يأخذ الفكرة جاهزة ثم يعايشها فقط إلى أن تتحول إلى قصيدة؟ ألا يعد هذا تقزيما لعمل الشاعر وانقاصا من قدرته على إنتاج الأفكار؟ هل يعيش الشاعر على عطاءات الآخرين؟ ألا يكون الشاعر هو الذي يخلق فكرته

---

(1) خليل حاوي في: جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث: 271.

(2) نفسه: 277.

مباشـــرة من المنبع دونما حاجة إلى وساطة الآخرين؟ اعتقد أن الأمر يتعلق بمصدر واحـــد ينـــتج أفكارا حين ينظر إليه بعين مفكرة، وينتج شعرا حين ينظر إليه بعين شـــعرية، وينـــتج علمـــا حين ينظر إليه بعين علمية، فالشاعر، يتعامل مباشرة مع المحسوس والعياني، والشاعر الذي يظهر أنه يتعامل مع الأفكار، إنما يتعامل مع البعد الفكـــري لهـــذا العيان. وهو بهذا يخلف أفكاره ولا يتلقاها جاهزة. وعلى هذا فإن قـــول خلـــيل حـــاوي بأن الشاعر يأخذ الفكر الفلسفي مثلا ويحوله عن طبيعته الفلـــسفية بالرؤية الشعرية[1] قول قابل للرد، على اعتبار أن الشاعر لا يأخذ الفكر الفلسفي، وإنما ينتج فكره الفلسفي الخاص، الأمر، إذن، لا يتعلق بعملية تحويل، بل بعملـــية إنـــتاج أصلية، وأعتقد أن الشاعر، حتى لو انطلق من فكرة جاهزة، فإن مفهوم المعايشة الدائمة يعيده إلى المنبع الأصلي، فيبدع ابتداء من المنبع لا الفكرة.

أمـــا صلاح عبد الصبور فيستعمل "التمثل" لوصف الجهاز الذي يحول الفكر إلى شـــعر. والتمـــثل عـــند صـــلاح عبد الصبور يعني الاستيعاب الكامل للفكرة واحـــتوائها (عقليا وعاطفيا) وتحويلها إلى شعر. يقول: "تعبير الشاعر عن فكرة أو مـــذهب أو وجهـــة نظر، لا يتم بمجرد الاقتناع، بل لا بد من مرحلة التمثل، وأنا أوثـــر كلمـــة التمثل بمدلولها العلمي، فكما يتمثل النبات ضوء الشمس وماء النهر وطـــين الأرض لـــيجعل منها خضرة وزهرة وخلايا، كذلك يتمثل الشاعر عصره وأفكاره"[2]

إن "الاقتـــناع" عـــند صلاح عبد الصبور، المشار إليه في النص السابق، هو الاســـتجابة العقلـــية للفكـــرة، أي اســـتيعاب الفكرة على مستوى الوعي فقط، والاســـتجابة العقلـــية وحدها لا تكفي، لأنها استجابة جزئية، والشعر يحتاج إلى حـــركة كـــل العناصر واستجابتها، ولذلك فإن الاقتناع، بهذا المعنى، ليس مؤهلا لتحويل الفكرة إلى شعر.

أمـــا "التمثل" فهو الاستجابة الكيانية (العقلية والعاطفية) للفكرة، وهو -بناء علـــى هـــذا- المؤهل لتحويل "النثر" إلى "شعر"، لأن التمثل هو نوع من التوحد

(1) خليل حاوي. الفكر العربي. مارس أفريل 80 - ع. 4 س 2: 80.

(2) عبد الصبور. الآداب. س 8 ع. 10 أكتوبر 60: 15.

بالفكــرة والحلــول فيها "حلولا صوفيا" وهذا الخط الدقيق بين الاقتناع بالفكرة والتصوف فيها تصوفا وجدانيا هو الذي يفصل بين الداعية والشاعر[1]

إن تمــثل الفكرة، يعني إضافة بعد ذاتي إلى بعد موضوعي، أو بعد شعري إلى بعد نثري، أو بعد إنساني إلى بعد طبيعي. وهذا البعد المضاف يفقد الفكرة -بمعناها النثري- ما فيها من صرامة منطقية ووضوح واقعي وأحادية دلالية، فتتحول الفكرة إلى رؤى وصور رجراجة مرنة متعددة الدلالة.

أمــا أدونيس فيشترط، حتى تكون البنية الشعرية عضوية، أن تتوحد الفكرة مع الكلمــة، دون أن يــشير إلى كيفية هذا التوحد، تاركا العملية إلى قدرة الشاعر على صــياغة بنــية شــعرية قائمة" "على نوع من العلاقة العضوية كعلاقة النسغ بالغصن، والثمــرة بالــشجرة والتموج بالبحر"[2]. يقول أدونيس في تحديد شعرية الفكرة: "إن شرط الفكرة لكي تكون شعرية أن تتوحد مع الكلمات في كل بنيوي واحد، بحيث لا نشعر أنها كانت موجودة سابقا، بل نشعر على العكس أن الشاعر يبدعها شيئا فشيئا، ولا يتناولها من الكتاب أو مما هو جاهز شائع مكتفيا بإعادة صياغتها"[3]

أمــا البياتي فيكتفي بالقول: "إن الأفكار تختفي في الصورة الشعرية، فلا يبرز من القصيدة غير بنائها الفني وصورها الشعرية، فالصورة الشعرية هنا مفكرة، على أنها لا تجهر بذلك وإنما هي تفكر بصمت"[4]

إن البياتي يؤكد -مثل غيره من الشعراء- على ضمور الوجه "العادي" للفكرة داخل البنية الشعرية، فتتحول من فكرة، إلى فكرة شعرية، وثقافة الشاعر كلها التي يكتــسبها في حياته العادية، وفي مختلف مجالات المعرفة تتحول إلى رؤيا، كما يقول البياتي ولا تعود مجرد أرقام ونظريات.[5]

ولا يخــتلف سمــيح القاسم عن هذا التصور؛ فالمهم في نظره هو كيفية انعكاس الفكــرة في الشعر، ومن خلال الشعر، والأمر عنده يتعلق بمدى التزام الشاعر بأفكاره

---

(1) صلاح عبد الصبور الآداب ع 10 س 8 لسنة 60: 15.

(2) صلاح عبد الصبور الآداب ع 10 س 8 لسنة 60: 15.

(3) أدونيس. صدمة الحداثة: 289، 290.

(4) البياتي. في: محمد مبارك. دراسات نقدية: 151.

(5) البياتي. الوطن العربي. ع 287 س 8: 55.

وإيمانـــه بهـــا، لأن هذا الإيمان يحول الفكرة إلى جزء من الشاعر، فيصبح الشاعر، حين يعـــبر، لا يعـــبر عن فكرة خارج ذاته، وإنما يعبر عن ذاته يقول: "فالسياسة لا تفسد الـــشعر كمـــا يدعي البعض بل من شأنها أن تغنيه، إنما الذي يفسد الشعر هو شكل انعكاس السياسة من خلاله. حين تنظم برنامج الحزب فأنت لا تقدم شعرا، لكن حين تكـــون مؤمـــنا بهذا البرنامج، فإنه يتحول إلى جزء من نفسيتك ومسلكيتك ورؤياك، وستعبر عنه قصيدتك باعتباره تفاعلا وجدانيا ووجوديا لا معادلة سياسية علمية"[1]

أما الشاعر شوقي بزيغ فيختصر القضية في قوله: "اعتقد بأن على الشاعر أن يقطـــف المجـــرد ويـــأتي به في اتجاه المحسوس، مستخدما كل ما يملك من تأثيرات وتعدديـــة في الـــرؤيا والوجدان"[2]. وكلام شوقي بزيغ يعني أنه إذا كان الشاعر بـــصدد الحـــديث عن الحرية أو العدالة أو الحق أو الخير أو غيرها من المفهومات المجـــردة، فإن عليه أن يحولها إلى أحداث أو وقائع عيانية بفعل الصور الشعرية، التي مهمتها الأساسية تحويل المجرد إلى محسوس.

نخلـــص -إذن- إلى أن الشعراء العرب المعاصرين ليسوا ضد الفكر في الشعر، إن لم يكونـــوا مـــن مناصري ذلك، لكنهم ضد الفكر المنظوم الذي لا يضيف إلى الأفكـــار شيئا ولا إلى الشعر أيضا، إنهم يطلبون أن ينظر إلى الفكر، كما ينظر إلى مجمل الحياة، نظرة شعرية قائمة على الإدراك الشعري.

ويمكـــن أن نختصر في الجدول التالي وجهة نظر الشعراء في الجهاز الذي يحول الفكر إلى شعر:

جهاز التحويل	الشاعر
الرؤيا	عبد الوهاب البياتي
الرؤيا	خليل حاوي
التمثل	صلاح عبد الصبور
التوحد	أدونيس
التفاعل	سميح القاسم
تعددية الرؤيا والوجدان	شوقي بزيغ

(1) سميح القاسم. الحوادث. ع 1590: لسنة 1987: 57.

(2) شوقي بزيغ. اليوم السابع. ع 1590: لسنة 1987: 57.

مصاحبات الإبداع

سوف يقتصر الحديث في هذا الفصل على معالجة بعض القضايا المصاحبة لعملية الإبداع، والتي تمكنا من استلالها من كتابات الشعراء، وتتلخص هذه القضايا فيما يلي:

1. الحالة الشعرية
2. شروط الكتابة
3. عوائق الكتابة

أولا: الحالة الشعرية

ونعني بها مجمل الحالات النفسية والفكرية والوجدانية التي تصحب عملية الكتابة. فما هي الصورة التي يراها الشعراء في المرآة، وهم يعرضون ذواتهم من الداخل عليها؟وكيف يصورون ذلك؟ يستخلص من كتاباتهم وأحاديثهم أن حالتهم في أثناء عملية الإبداع غير عادية، وسوف نحاول الآن البحث في ملامح هذه الحالة غير العادية.

يرى عبد الوهاب البياتي أن حالة من الشرود والغياب تسيطر على الذات، بحيث تفقدها الوعي بالواقع. وهو يسمى هذه الحالة "بالمابين"، التي استعارها من قاموس المتصوفة، ويعني بها تلك الحالة التي تحدث عنها أبو نواس، والتي أشرنا إليها في فصل سابق، حالة ما بين الصحو واليقظة، وتحدث عنها الدارسون والنقاد تحت اسم حالة الوعي واللاوعي، يقول البياتي: "إني في حالة انتظار وترقب ابدية للقصيدة... أحيانا أكون مسافرا في قطار وأنسى أني مسافر، أو أكون جالسا في مقهى يعج بالناس فلا أرى أحدا أمامي، أو أشاهد فيلما سنيمائيا ولا أنظر ما يدور على الشاشة، ذلك كله يحدث، لأني غالبا ما أشرد وراء غيمة عابرة تمر في رأسي، وهذا ما يجعلني في حالة نصف النائم ونصف الحالم... أي في حالة المابين التي

تحـــدثت عـــنها في بعـــض قصائدي"[1]. وفي أحيان أخرى يسمي الحالة المصاحبة للشاعر "المطاردة" يقول: "الشاعر يشبه الغجري الذي يطارد الأشياء، قد يدركها أحيانا ولا يدركها في كثير من الأحيان"[2]

ليـــست المطاردة نفيا لحالة "المابين" وإنما هي عملية تتم داخل حالة "المابين"، والمطـــاردة تعـــني ملاحقة المستحيل، ذلك المجهول القابع في منطقة ما من مناطق الذات، ومحاولة الإمساك به. ولذلك يضيف البياتي: "إن عملية الخلق ترتطم بجدار المـــستحيل، فكلما اقترب الشعر من جدار المستحيل ابتعد واختفى وجعل الشاعر يلـــهث ويـــركض من جديد إلى أن يسقط ميتا"[3] ويمكن، في ضوء هذا النص، الإشـــارة إلى حالـــة ثالثة، إضافة إلى حالتي الما بين والمطارة، يمكن تسميتها بحالة "التـــيه"، لأن الـــشاعر وهـــو يطارد المستحيل في حالة الما بين، لا يعرف حدود المطـــاردة، ولا المناطق التي يعبرها، وهو يركض وراء المستحيل، إنه بمثابة الشخص الذي تسحره الجنية -كما في الخرافات الشعبية- فيظل يتبعها من مكان إلى آخر، دون أن يدري عن رحلته شيئا. إنه يلهث وراءها تائها إلى أن يسقط.

أما صلاح عبد الصبور فيرى -بلغته الصوفية- أن أول ما يعتري الشاعر في هذه الحالـــة -أي عقب هبوط الوارد- هو التأمل، والتأمل هنا يعني تأمل الذات في نفسها، أي أن يـــتابع الشاعر الهزة الوجدانية التي أحدثها هبوط الوارد في نفسه. وعملية التأمل هـــذه هي عملية أولى تتبعها أخرى سماها "الانسلاخ" ويعني به انفصال الذات المتأملة عـــن الـــذات المـــتأمل فيها، فتقوم الذات المتأملة بالتعرف على العالم النفسي وترتيبه وصـــياغة حـــركته، يقول صلاح عبد الصبور: "إن أهم ما يميز ذات الفنان هو رغبتها العارمة في عرض ذاتها، فما يكاد الوارد يهبط، حتى تسارع الذات إلى التأمل، وسرعان ما تتم عملية الانسلاخ، وتتشخص الذات المنظور إليها، لكي تلقي فيها الذات الناظرة وعيونها، تتخير من عناصرها، من المرئيات والانطباعات والمعلومات والخواطر والبواده واللوامع"[4] ويمكن لهذه العملية أن تجسد في الرسم التقريبـــي التالي:

---

(1) البياتي. الوطن العربي ع. 387 لسنة 1984: 56.

(2) البياتي في: منير العكش. أسئلة الشعر: 217.

(3) نفسه: 217، 218.

(4) نفسه: 23.

ذات ناظرة بعث جديد (شعر)

وارد - [تأمل- انسلاخ - تشخص] ذات منظور إليها--- ركامات ميته

إن ما تقوم به "الذات الناظرة" عند صلاح عبد الصبور، يشبه إلى حد ما عملية المطاردة التي تحدث عنها البياتي، فالذات الناظرة تقوم بعملية البحث في الذات لالتقاط العناصر المطلوبة من مرئيات الشاعر وانطباعاته وخواطره، وكذلك الأمر في عملية المطاردة التي يقوم بها الشاعر للإمساك بحجر الشعر المستحيل.

وعندما تطارد الذات الناظرة عناصر الذات المنظورة، تطل على المستحيل الذي لو أدركه الشاعر لأحس "أن كنزا ما ينفتح، وأن أرضا لتكتشف وأن وديانا لتنجلي وأن حياة لتولد"[1].

يستعمل أدونيس للتعبير عن الحالة المصاحبة لعملية الإبداع، مصطلح "الجنون" والجنون الذي يعنيه هو الانسلاخ عن العادي في التفكير والرؤية والتعبير، فالجنون هنا ليس ضد العقل، لكنه ضد التعقل والمنطقية، ولا شك في أن الجنون صفة لا حقت الشاعر والعبقري والنبي، كأنما الجنون أحد مسميات الشعر أو العبقرية أو النبوة، ولكن حق للعقل العادي أن يصف العقل حين يكون في عنفوانه بالجنون. وقد وجد الجنون مساحة واسعة في الأدب الحديث وبخاصة عند السرياليين.

يقول أدونيس في تفسير مفهوم الجنون، كحالة من حالات الإبداع: "حين قلت إنني لا أستطيع الكتابة: إلا في حالات الجنون، لم أكن أعني الجنون العادي المعروف وإنما التخلص من الحالة التي يفرضها التعقل على الإنسان، بحيث إنه يوجه حواسه باتجاه التعقل والحكمة والرصانة والعادة والتقليد إلخ... فالجنون إذن هو هذه الحالة من الخروج عن كل ما هو عقلي بالمعنى التقليدي، بهذا المعنى يعتبر الجنون أهم حالة من حالات الإبداع الحقيقية التي يبدع فيها الشاعر"[2]. ويقول في موضع آخر: "أنا لا أستطيع أن أنتج إلا وأنا مجنون"[3]. يستعمل أدونيس مصطلح

---

(1) نفسه: 23.

(2) أدونيس. فاتحة لنهايات القرن: 269.

(3) أدونيس. في كميل قيصر داغر. أندريه بريتون: 131.

الجـــنون ليعـــبر عـــن حالـــة ليست جنونا، وقد لا تشبه الجنون إلا في جانب من جوانبها، لكن أما كان بالإمكان أن يستعمل مصطلحا آخر؟... إن وقوع أدونيس تحـــت تـــأثير المـــدارس اللاعقلانـــية في الغرب (الدادية- السريالية) فرض عليه مصطلحات جاهزة، فالجنون واحد من المصطلحات التي استخدمها رائد السريالية أندريـــه بريتون (1896-1966) الذي يرى الجنون وسيلة لتحرير الذات من قيود العالم، وتخليصه من ثقل المجتمع ووطأة المألوف[1]

يتحدث أدونيس عن صورة الجنون وهي تتحقق في عالم الإبداع فيقول: "إنني أبحـــث عـــن الواقع الآخر، لكن أغيب خارج الواقع بالخيال والحلم والرؤيا، إنني أستعين بالخيال والحلم والرؤيا كي أعانق واقعي الآخر، ولا أعانقه إلا بهاجس تغيير الواقع وتغيير الحياة"[2]

إن الجنون -إذن- عند أدونيس هو الحالة التي تتحقق بالوسائل النفسية الثلاثة "الخـــيال والحلم والرؤيا" لأن هذه الوسائل تدفع إلى تجاوز الواقع والظهور بمظهر الخارق والغريب والجميل أيضا، لأن الجنون يحقق الجمال بتحقيقه للخارق وهذا ما قالـــه بـــريتون في البيان الأول عام 1924: "إن الخارق جميل دائما، وكل خارق جميل، بل لا جميل إلا الخارق دائما"[3]

والغريب أن الشعراء لم يجدوا تسمية واضحة لهذه الحالة. فالتعقل حالة عادية، والجـــنون حالة عادية، لكن الحالة المصاحبة لعملية الكتابة حالة استثنائية لم نجد لها عـــند الـــشعراء والـــنقاد تسمية محددة، إنهم غالبا ما يطلقون عليها أسماء منحوتة، جامعـــة بين حالة التعقل وحالة الجنون، يصفونها أحيانا بالمابين وأحيانا بحالة ما بين الوعـــي واللاوعي أو ما بين الحلم واليقظة أو ما بين السكر والصحوة، أو ما بين الواقـــع وما خلف الواقع، لكن هذه الأوصاف أو التسميات لا تضبط حدود هذه الحالة المصاحبة للإبداع ولا تحددها، وإنما تحاول أن تحصرها بين ثنائية دلالية، تأخذ من كل طرف بعدا دلاليا، وتجمع بالتالي بين بعدين متناقضين، في تركيبة واحدة.

---

(1) إليا الحاوي. الرمزية والسريالية: 243.

(2) أدونيس. الآداب س 14 ع 3 مارس 66: 196.

(3) أندريه بريتون. بيانات السريالية: 27.

إن هـــذه الحالة -حسبما يبدو- حالة توصف ولا تسمى، وتحس ولا تدرك، حالة تعاش ولا تعاين، تجرب ولا تترجم، وسوف نقترح -بعد حين مصطلحا من تراثنا. نراه صالحا لوصف هذه الحالة.

عملية الكتابة الشعرية عند عبد العزيز المقالح تتم في إحدى الحالتين: إما حالة الفرح العظيم، أو حالة الحزن العظيم، والوصف بالعظيم هام هنا، لأن حالة الحزن العـــادي أو الفرح العادي، حالة عامة يشترك فيها كل البشر، شعراء وغيرهم، أما حالــة الفـــرح العظيم أو الحزن العظيم، فهي حالة خاصة بالشاعر وبالفنان بعامة، لأنها وحدها التي تعمل على تصعيد الانفعال، وتحويله من انفعال بسيط ساذج إلى انفعال مبدع، يقول المقالح: "إن أجمل القصائد وأجمل اللوحات وأجمل القطع الموسيقية هـــي الـــتي صدرت عن فرح عظيم أو حزن عظيم"[1]. إن الفرح العظيم والحزن العظـــيم ينـــبعان مـــن منبع واحد وقد كتب الشاعر الناقد ميشال سليمان يقول: "الحـــزن الكبير والتعب الكبير ينبعان والفرح الكبير من منبع واحد"[2]. وهي فكرة عـــبر عنها -قبل ذلك- الشاعر الأنجليزي الرومانسي وردزورث (1850-1770) حين قال: "إنه (أي الشاعر) يرقب الإنسان وما يحيط به من أشياء تؤثر فيه وتتأثر بـــه بحيث ينشأ في نفسه مزيج لا حد له من السرور أو الألم"[3] وحتى وردزورث نفسه حاول التعبير عن حالة وجدانية واحدة من خلال نحت حالتين والجمع بينهما (السرور والألم).

غير أن اللغة العربية تعطينا مصطلحا يعبر عن هذه الحالة الثالثة، التي هي جماع الفرح والحزن، وهو مصطلح "الطرب" ففي مقاييس اللغة "إن الطرب خفة تصيب الـــرجل من شدة سرور أو غيره"[4] فالطرب إذن هو المنبع الواحد الذي يصدر عنه كـــل مـــن الفـــرح والحزن، وفي وصف الطرب بـــ "الخفة" ما يشير إلى أن حالة الطـــرب تعمـــل على تعطيل فعالية العقل إلى حد ما، لأن من معاني الخفة الحمق والطيش، وهذه الحالة التي تعرض العقل فتعطله، يسميها المتصوفة: الوجد. فالوجد

(1) المقالح. الشعر بين الرؤيا والتشكيل: 56.

(2) ميشال سليمان. الفكر العربي المعاصر: ع 10 - شباط 81: 25.

(3) وردزورث في. زكي نجيب محفوظ. قشور ولباب. 30.

(4) ابن فارس معجم مقاييس اللغة. ج 3: 454.

كما يعرفه ابن عربي هو: "ما يصادف القلب من الأحوال المغيبة له عن شهوده"[1]

إن مصطلح "الطرب" هو ما سنقترحه بديلا للأوصاف والتسميات التي وصفت بها الحالة الوجدانية المصاحبة لعملية الإبداع، أي الحالة التي يكون عليها الشاعر وهو في غمار التجربة، واستعمالنا لهذا المصطلح يحقق ما يلي:

أ. تأصيل الحالة الوجدانية المصاحبة لعملية الإبداع.

ب. إمكانية تجاز الثنائيات العاجزة عن الضبط والتحديد الدقيق.

هذه الحالة -الطرب- هي ما كان الشعراء يرمون الشباك نحوها، ولا يوفقون غالبا في اصطيادها. يصفها شوقي بزيغ بأنها النار الكبرى مرة، ومرة بحالة "الانجذاب الكامل"[2] وعبر عنها عمر أزراج بالغياب مرة، ومرة بحالة الصراع "بين الحضور والغياب، بين الكائن والممكن، بين الواقع والحلم، بين اليقين والشك"[3] وعبر عنها حمري بحري بالجهد الفكري والتخيلي المبذول معا[4] بينما عبر عنها محمد زتيلي بـ "الرغبة العارمة في إعادة تشكيل العالم"[5]، وهي الرغبة التي حدثنا عنها أدونيس حيث لا يعد شاعرا" من لا يكون تغيير العالم في أساس حدسه الشعري"[6]

وهكذا ينتهي الشعراء، على الرغم من تنوع تسمياتهم وأوصافهم للحالة الوجدانية المصاحبة للإبداع، إلى أنها حالة الطرب، وهي حالة مستقلة لا تأخذ من الفرح ولا من الحزن وإنما هي حالة ثالثة أصيلة، يمكن تطويرها وبلورتها أكثر في غير هذا المقام.

ويمكن أن نختصر -في الجدول التالي- الحالة الشعرية المصاحبة لعملية الإبداع كما يراها الشعراء.

---

(1) ابن عربي. رسائل ابن عربي. كتاب اصطلاح الصوفية: 5.

(2) شوقي بزيغ. اليوم. ع 274 لسنة 89: 36.

(3) عمر أزراج. الحضور: 51، 52.

(4) حمري بحري. المجاهد. ع 1454 لسنة 1988: 66.

(5) محمد زتيلي. فواصل...: 46.

(6) أدونيس. في كميل قيصر داغر. أندريه بريتون: 137.

الحالة المصاحبة	الشاعر
التأمل - الانسلاخ	صلاح عبد الصبور
الجنون	أدونيس
الغياب	أزراج عمر
الما بين - المطاردة	البياتي
الفرح العظيم والحزن العظيم	المقالح
الانخطاف والانجذاب	محمد علي شمس الدين
جهد فكري + جهد تخيلي	حمري بحري
الرغبة العارمة في إعادة تشكيل العالم	محمد زتيلي

ثانيا: الوحدة شرطا للكتابة

يقــول صــلاح عبد الصبور: "أنظم الشعر في خلوتي. الوحدة شرط وجود العمــل الفــني، والــوحدة هــنا لا تعني الانعزال، وإن كان الانعزال عندي أحد شروطها.. بل الوحدة هي أن أكون وحيدا مع "الواحد" والواحد هنا هو الشعر[1]

ويقــول عز الدين المناصرة: "أكتب قصيدتي في ظروف عادية، ولكن الوحدة أحد شروط التأمل بعيدا عن الرقابة"[2]

ويقــول سميح القاسم: "هناك حالات مريحة لي بالنسبة للكتابة... في ساعات متأخــرة من الليل بعد أن ينام الجميع وأحب سماع أنفاس نائمة في البيت أو لدى الجيران"[3] حسب النصوص السابقة، فإن الوحدة هي الشرط الجوهري للكتابة، لا يمكــن أن يعــيش الشاعر مع الشعر ونقيضه. الشعر محاولة انعزال وانفراد بالذات لخلــق عــالم بديل في غياب الرقابة. كيف يمكن للشاعر أن يخلق عالما بديلا، وهو مقــيد إلى هذا العالم؟ الوحدة شرط يقتضيه الإبداع بعامة، وفي الشعر بخاصة. إن خلق عالم آخر يعني الانصراف إليه كليا، ويمكن تفصيل الأسباب فيما يلي:

أولا: لــو تتبعنا العملية الإبداعية داخل عالم الشاعر، للاحظنا أن الشاعر، في منعطف ما من رحلته الإبداعية، يفترق عن العالم المألوف، حين يتحول من إنسان

---

(1) صلاح عبد الصبور: في جهاد فاضل قضايا الشعر الحديث: 265.

(2) عز الدين المناصرة. أوراق ع. 18 ديسمبر 1984: 20.

(3) سميح القاسم. الحوادث. ع 1678 لسنة 1988: 59.

عادي إلى شاعر، أي في اللحظة التي تستيقظ فيه جذوة الشعر، فلو افترضنا أن سير العملية الإبداعية يتم عبر التصور التالي:

مؤثر - انفعال - تخيل - شعر

فإنـــه في مــــرحلة الانفعال يبدأ التمايز بين الشاعر والإنسان العادي، في هذه المـــرحلة يتهيأ الشاعر للاستجابة -بالتعبير- عن المؤثر، فيجد اللغة المتداولة قاصرة عن تجسيد الانفعال، لشدته وتوتره، هنا تبدأ عملية الانسحاب بمعناها الواسع:

انسحاب الشاعرعن الإنسان العادي.

انسحاب الشاعر عن الواقع

انسحاب الشاعر عن اللغة العادية إلى لغة جديدة.

انسحاب الشاعر إلى حالة ذهنية ونفسية جديدة.

الانسحاب إذن شامل، فما دام الشاعر قد انسحب عن حقيقته التي كانها قبل الانفعـــال، فإنه سيأخذ منحنى آخر في التصوير والتعبير والتفكير والسلوك. الشاعر لا يستــــسلم لعجــــز اللغة في التعبير عن الحالة الوجدانية الثرية، بل يصعد آلياته في الخلـــق والإبــــداع فتــــستيقظ ملكة التخيل، باعتبارها الجهاز القادر على مواجهة الانفعال باللغة والصورة.

إذن هــــذا الافتراق عن العالم الخارجي، والانسحاب إلى عالم الشعر، هو - بترجمة أخرى- عملية خروج من عالم الجميع، إلى عالم الوحدة، من عالم الكل إلى عـــالم الواحد، من عالم الواقع إلى عالم الإبداع مع الوحدة، (انسحاب معنوي - بقابلة انسحاب مادي).

ثانــــيا: العملية الإبداعية جسدية أيضا، بمعنى أن الجسد يشارك فيها بحركات معيـــنة، مــــثلما تشارك النفس والخيال، فالشاعر الذي يمارس لغة جسدية، يفضل الـــوحدة، لأن هــــذه الحــــركات قد تعد شذوذا - بل هي كذلك لو تمت وسط المجمـــوع، ومعلوم أن الشاعر لا يستغني عن هذه اللغة، وإلا تعطلت عملية تشكيل الصور والمعاني لديه، وكثيرا ما تحدث الشعراء عن الحركات التي يمارسونها في أثناء العملية الإبداعية سواء في القديم أم في الحديث.

ثالـــثا: يـــرتبط كثير من المعوقات الشعرية بالواقع، أرأيت أن الشاعر الذي يغمــــض عينيه مثلا، إنما يغمضهما حتى لا تفسد الوقائع الخارجية عملية ملاحقته

للـــصور. إن الـــشاعر يحاول أن يبتعد عن الأصوات والأضواء والأشياء التي تعطل نـــشاط خياله وتشوه الإيقاعات والصور والمعاني التي يحاول الإمساك بها، ولا يجد غير الوحدة شرطا لتحقيق ذلك.

رابعـــا: إن الإبـــداع الـــشعري عمل فردي، نوع من النجوى، حالة شرود وغـــياب، لا يمكن أن يثمر في عالم مفتوح على نقيضه، من هنا تأتي حتمية الوحدة كـــشرط يتناســـب مع هذا العمل الفردي. يقول صلاح عبد الصبور: "الشاعر في مراحل التأمل والإحساس والإبداع ليس جزءا من العالم، لكنه معادل له، وهو يفنى فيه، لكنه يقف إزاءه، وهو يستطيع عندئذ أن يحقق فرديته بل وجدانيته"[1]

الـــشاعر -إذن- يكـــتب حين يكون معادلا للعالم، واقفا إزاءه، ويعجز عن الكـــتابة حـــين يكون جزءا من العالم، لأنه في هذه الحالة سيكون إنسانا عاديا لم يتحول بعد إلى حالة الشاعر المبدع.

إن كـــل اللحظات الوجدانية والروحية لا تكتمل إلا مع الوحدة، فالمتصوف يمارس -غالبا- حياته الصوفية وحيدا، والعابد يتبتل إلى ربه في معبده وحيدا، وحتى العاشـــق يفـــضل الـــوحدة مع من يحب. إن الوحدة توفر الانسجام والتناغم بين العناصـــر المـــنجذبة إلى بعـــضها، المتصوف والعابد مع الله، والعاشق مع محبوبه، والـــشاعر مـــع هواجـــسه، وإن كـــل إخلال بشرط الوحدة، هو تحويل للحالة الوجدانـــية، بالـــتالي إعاقة لتحقق الحالة المنتجة للعمل الواجداني أو الروحي وهنا: الشعر.

ثالثا: عوائق أمام الكتابة

تـــتم عملية الكتابة الشعرية في شكل رحلة شاقة، تعترضها عوائق وعقبات، أولى هـــذه العقـــبات ما يمكن تسميته بمحدودية اللغة، فالشاعر يجهد من أجل أن يجسد هاجسه، لكن اللغة -أحيانا أو دائما- تعجز عن وصف هذا الهاجس جزئيا أو كليا. إن اللغة معطى مادي محدود، والهاجس الشعري معطى روحي غير محدود، ومـــن الطبيعـــي أن تعجز اللغة، بوصفها كذلك، عن احتواء الهاجس العصي عن التحديد.

---

(1) صلاح عبد الصبور، كتابة على وجه الريح: 69.

أول صـــراع الـــشاعر يكون -إذن- مع اللغة: كيف يروضها لتستجيب له، وتعبر عن عالمه الداخلي الغامض. يقول نـــزار قباني: "كل لغة هي بحد ذاتها خيانة. التجربة الشعرية بعد انتقالها إلى الورقة أصغر بكثير من التجربة الداخلية التي يعيشها الشاعر، لذلك أشعر بخيبة أمل أمام قصائدي المنتهية، ولكي أقدم صورة حسية عن هذا الفارق أقول إن الفرق بين القصيدة قبل وبعد انتقالها إلى الورقة هو الفرق بين القبلة والشفة، بين الطعنة والخنجر. بين السكر والنبيذ"[1]

إن هذا العجز في اللغة هو أول باعث على استعمال المجاز للتخلص من المحدود والمحـــسوس والعاجـــز عن احتواء التجربة الشعرية، إن اللغة وضعت أصلا لتترجم حاجـــات الإنسان المتعددة في حالاته الوجدانية والروحية العادية، ولكن حين تتغير "اعتيادية" الإنسان، تفقد اللغة قدرتها وفاعليتها التعبيرية في تجسيد الحالة المستجدة، فيستيقظ الخيال لتطويق هذه الحالة واحتواء "فيضها".

والمجاز هو السبيل للتخلص من محدودية اللغة، ومن حالة التناقض بين المحدود واللامحـــدود، هـــذا التـــناقض القائم من جراء تقابل حالتين: حالة متغيرة ممثلة في الشاعر، وحالة ثابتة ممثلة في اللغة.

ومـــن العوائـــق التي تحدث عنها الشعراء، عائق الشكل بمعنى أن التجربة تـــبحث عن شكلها المناسب الذي تتجسد فيه. مثلما يبحث السيل المندفع عن المجرى الذي يحتويه، ولكن التجربة قد لا توفق في الوصول إلى الشكل المناسب فتظل قابعة في عالم العتمة داخل ذات الشاعر، وعن هذا العائق يتحدث نـــزار قـــباني أيـــضا: "أنا شخصيا مررت بمثل هذه الحالات فكم من الموضوعات في داخلي حاولت أن تخرج لكنها لم تجد الشكل الذي تولد به فآثرت الانسحاب حتى تلتقي بشكلها"[2]

ندرك طبيعة هذا العائق، حيث نستعيد فكرة كون الشعر فنا حسيا وليس فنا مجـــردا، فأن يعاني الشاعر مسألة الحرية أو الحق أو العدل أو الجمال أو الخير ليس كافـــيا لإنـــتاج قصيدة، قد تكون هذه المعاناة صالحة للتحول إلى مقالة فلسفية أو

(1) نزار قباني. عن الشعر والجنس والثورة: 39.

(2) نزار قباني. عن الشعر والجنس والثورة: 39.

كتابة نثرية، أما الشعر فإنه يتطلب المادة أو الصورة أو الهيكل المحسوس الذي يجمع شتات التجربة ويوفر لها التحقق المطلوب.

إن مفهـــوم المعادل الموضوعي الذي قال به إليوت قريب من مفهوم الشكل الذي يقول به نـــزار، فهما اللذان يجسدان التجربة، وينقلانها من حالة الهيولي إلى حالة المادة. كتب جون ديوي يقول: "إن ما ينقص فعل الانطلاق الحر (...) إنما هو "الوسيلة" أو "الواســطة" أو "الأداة" فالــبكاء الغريــزي، والابتسام الفطري هما في غير حاجة إلى واسطة"[1] إلا الشعر فهو يحتاج إلى واسطة، وهي واسطة اللغة والشكل والقالب.

إن المعاناة في البحث عن الشكل هي التي كانت تدفع ذلك الشاعر القديم إلى أن يرتقـــي سطح البيت، أو يشرد في الصحراء، بحثا عن الشكل، وينبغي أن يفهم كون الشكل باعتباره عائقا على أنه أمر عادي، وليس خارجا عن التجربة، بل هو من طبيعتها.

ويتحدث يوسف الخال عن عائقين: الأول هو عائق اللغة، واللغة هنا ليست بمعناها العام كما عند نـــزار قباني، ولكن بمعنى "قواعدية" اللغة أي النحو والصرف والـــبلاغة والأســـلوب وغيرهـــا، أما العائق الثاني، فهو الموروث الشعري. هذان العائقـــان يقفـــان دون الرغبة العارمة للإبداع عند الشاعر. يقول يوسف الخال: "يـــصطدم الـــشاعر في عملية الخلق الشعري بتحديين: الأول هو حدود اللغة، أي قواعدها وأصولها التي لا يمكن تجاهلها إذا شاء أن يكون لعمله معنى لقراء هذه اللغة ووجود في تراثها الأدبـــي، والثاني هو أساليب التعبير الشعري المتوارث والمتمثل في التـــراث الأدبـــي، وهو أساليب راسخة في الأذهان وفي الذوق العام بحيث يؤدي الخروج بغير أناة ومهارة وفهم، إلى إفراغ القصيدة من حضورها لدى القراء"[2]

إن يوســـف الخـــال يـــريد العثور على صيغة تؤلف بين الشاعر المعاصر -أو العـــصري- بتعبير أدق -المنفصل عن مجتمع، يراه قديما في ثقافته وسلوكه وذهنيته، وبـــين هـــذا المجـــتمع المحكوم بجملة من القواعد والأعراف والطقوس، والذي من الصعب أن يدفع إذن- وكما يبدو- هي مشكلة الشاعر العصري" إزاء بيئته، لأنه

(1) جون ديوي. الفن خبرة: 110.

(2) يوسف الخال. الحداثة في الشعر: 19.

لـــيس في مقدور الشاعر "أن ينشئ لغة جديدة وطريقة جديدة في التعبير الفني بهذه اللغة"[1] ولكن بإمكانه -فقط- أن يرغم على التفاعل مع تجربته[2]

تـــبدو فكرة يوسف الخال صدى لبعض النظريات الفلسفية التي تعمل على ربط الثقافة بالبيئة، وبخاصة نظرية الفيلسوف الإنجليزي هربرت سبنسر (1830-1903) التي تدعـــو إلى الـــربط بين نوعية الثقافة وطبيعة الواقع، بمعنى مراعاة الواقع في أثناء عملية الإنـــتاج الـــثقافي، وهذا يؤدي إلى القول بضرورة التعبير باللغة التي يستعملها المجتمع المعاصـــر، والتعامل بالأشكال الثقافية المختلفة المنعكسة عن الواقع، والحياة - أيضا- في ضـــوء الطابع الحضاري الذي يفرزه العصر بمعطياته المختلفة المادية والمعنوية، فالأولوية في هـــذه النظرية للأشياء لا للأفكار، ولذلك عرف سبنسر الحياة في كتابه مبادئ علم الأحياء بأنها "المواءمة" المستمرة بين البيئة الداخلية والبيئة الخارجية"[3]. قد يكون يوسف الخال صدى لمثل هذه الآراء، ولكن ينبغي أن نشير إلى أن كثيرا من الظواهر الأدبية في تراثنا قد بادت، لكونها نتاج تصور مشابه لها التصور، ونموذج الموشحات دليل على ما نقـــول. إن ربط الثقافة بالمتغير يؤدي بها إلى الفناء. الثقافة الحقة هي نتاج الارتباط بالثابت والجوهري في الإنسان والتاريخ.

أمـــا الـــشاعر عز الدين المناصرة، فلعله الوحيد الذي استعرض عوائق الكتابة استعراضـــا تفـــصيليا، لقد تقصى أنواع العوائق وأجملها في النص التالي: "في كل مـــرحلة من مراحل الإبداع تكون هناك عوائق، ولكن -هنا أعني بها عوائق ما قبل الكـــتابة المباشـــرة. وتلعب الغشاوة دورا رئيسيا كعائق (...) وتؤثر على عملية الإبـــداع كاستحـــضار الصور بل واستحضار اللغة في الدفقة الشعرية أولى، هناك عائق المشاغل اليومية، وهناك عائق عدم تطابق الزمان مع المكان، وقد يكون هناك عائق ثانوي لكنه خطير هو عدم وجود أدوات التنفيذ للبدء في الكتابة"[4]

ثمة إذن عوائق أربعة على الأقل:

1. الغشاوة، وتعني ما يعترض الذهن من تبلد أو رؤية قاصرة.

---

(1) نفسه: 21.

(2) نفسه: 21.

(3) الموسوعة الفلسفية المختصرة: 247.

(4) عز الدين المناصرة. الضاد. ع. 8. 9 لسنة 84: 61، 62.

2. المشاغل اليومية.

3. عدم تطابق الزمان مع المكان.

4. غياب أدوات التنفيذ

هـــذه العوائـــق التي تحدث عنها عز الدين المناصرة، تحدث عن بعضها نقادنا القدامـــى، ولذلك كانوا ينصحون الشاعر بتخير المكان والزمان ففي نص من أقدم النصوص التي تناولت عملية الإبداع، وأعني صحيفة بشر بن المعتمر، التي عرضت لـــبعض هـــذه العوائق، يقول بشر: "خذ من نفسك ساعة نشاطك وفراغ بالك وإجابتها إياك، فإن قليل تلك الساعة أكرم جوهرا وأسلم من فاحش الخطأ وأحب لكـــل عين وغرة، من لفظ شريف، ومعنى بديع، واعلم أن ذلك أجدى مما يعطيك يومك الأطول بالكد والمطاولة"[1]

ففـــي هذا النص الذي قد يعود إلى القرن الثاني الهجري (توفي بشر عام 210) إشـــارة إلى عائق الغشاوة، وعدم مناسبة المكان للزمان والمشاغل اليومية التي تجعل النفس في غير "ساعة نشاطها وفراغ بالها".

ويتحدث صلاح عبد الصبور عن إخفاق الشعراء في الوصول إلى نقطة النهاية في رحلـــة الخلق الشعري، ويفسر ذلك بأحد الاحتمالين: "إن إخفاق القصيد قد يكـــون لقوة العواطف واحتدامها مع ضعف الشاعر، وإن توقف الشاعر عن إتمام قـــصيدته قد يكون لأنه – لقوته أو لممانعته الذاتية- لم يستطع أن ينسلخ عن ذاته بحيث يدع القصيدة تسيطر عليه، أو لضعف إحساسه بما ورد إليه من خاطر"[2]

الاحتمالان اللذان يشير إليهما صلاح عبد الصبور هما:

1. قوة العواطف مع ضعف الشاعر، بحيث لا يقوى على تمثلها واستيعابها. إن حدثا مفاجئا قد يشل القدرة على الاستيعاب عند الشاعر، فيفقده إمكانية التعبير. وقد قال جون ديوي قبل ذلك: "إن الشخص المثقل بالانفعال هو لهذا السبب عينه أعجز من أن يعبر عنه"[3]

---

(1) الجاحظ. البيان والتبيين. مج 1: 135-136.

(2) صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر: 16.

(3) جون ديوي. الفن خبرة: 121.

2. قـوة الـشاعر:، والقوة هنا -حسبما يبدو- تتعلق بيقظة العقل وتوهج الوعي، بحـيث يطـوقان الذات ويمنعاها من الانعتاق والتحرر والاندفاع إلى عالم الثراء الـشعري، ويذكـرنا هذا الرأي بفكرة لفرويد، وردت في رسالة إلى "كيرنر" يجيب فيها عن صديق يشكو ضعفا إبداعيا: "إن علة شكواك فيما أرى تتمثل في ذلك الضغط الذي يفرضه فكرك على خيالك. ومن الجلي أنه من العبث الذي لـيس وراءه طائـل أن يختبر الفكر بدقة كل الأفكار التي تزدحم على الأبواب (...) والرأي عندي أن الفكر يعد حراسه عن الأبواب في حالة الذهن المبدع، وأن الخواطر تندفع كالموج، وعندئذ فقط ينظر الفكر ويتفقد المجموع"[1]

يمكن أن نستخلص -إذن- أن العائق فيما يرى صلاح عبد الصبور يتمثل في اخـتلال العلاقـة بين العقل والعاطفة، فحين يتغلب أحدهما تتوقف عملية الخلق الشعري، أما حين يتناغمان فإن العملية تسير نحو التحقق والاكتمال.

إن تجاوز العائق -كما تحدث عنه عبد الصبور- يفرض تغيرا في المعرفة، بحيث يـتمكن الشاعر من الجمع بين ما يعد متناقضا. بمعنى أن على الشاعر أن يدرك أن الوعـي بالعالم ليس أمرا وجدانيا فحسب، ولا أمرا عقليا فحسب، بل هو اجتماع شـكلي الوعـي معا. بهذا الجمع تستعيد الذات توازنها وتصبح قادرة على التعبير وتحقيق ما كانت تعجز عنه في حالة قوة النفس أو ضعفها.

ويمكن في هذا الجدول اختصار العوائق كما يراها الشعراء:

العائق	الشاعر
اللغة- الشكل	نـزار قباني
قواعد اللغة – الموروث الشعري	يوسف الخال
الغشاوة – المشاغل اليومية	عز الدين المناصرة
عدم تطابق المكان مع الزمان	صلاح عبد الصبور
غياب أدوات التنفيذ	
قوة العواطف مع ضعف الشاعر	
قوة الشاعر لممانعته الذاتية)	
اختلال العلاقة بين العقل والعاطفة	

(1) مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع: 202- 203.

الباب الثاني

سؤال الماهية

الفصل الأول

الرؤية القبلية للمفهوم

إن مسألة وضع مفهوم للشعر تقتضي -في رأينا- تحديد مجموعة من المسائل الأخرى المرتبطة به، والمساهمة في تشكيله، مثل مسألة الإبداع والإدراك الشعري، وغيرها. وقد درج الدارسون على تقديم تعريف للشعر قبل تحليل هذه المسائل، غير أننا، في البحث، سنعمد إلى عمل معاكس، بحيث يكون تعريف الشعر نتيجة ننتهي إليها، كما هو في الواقع نتيجة ينتهى إليها، سيكون عملنا: من الرؤية إلى الشكل. ذلك لأن كل مسألة من المسائل المحيطة بالشعر ندرسها، ستكون بمثابة نافذة نطل من خلالها عليه، وكلما تعددت النوافذ اتسعت إمكانياتنا في رؤية الشعر وإدراكه.

إن عملية تشكيل المفهومات عملية معقدة، لا تبدأ وتنتهي عند المفهوم ذاته، بل إن ثمة عمليات جانبية تثري المفهوم وتعمل على بلورته وتشكيله، وعلينا أن نتتبع هذه العمليات الجانبية التي تصب في المفهوم. إن المفهوم أشبه ما يكون ببحيرة تصب فيها عشرات الأنهار، يحمل كل منها أتربة وحجارة ومياها، يستوجب الأمر معرفتها لمعرفة هذه البحيرة.

وفي ضوء هذا التصور المنهجي نرى أنه من العلمية، البدء بدراسة ثلاث مسائل ستضيء كل منها زاوية من زوايا المفهوم. وهذه المسائل هي: الرؤية الشعرية. الشاعر. الشعرية.

أولا: الرؤية الشعرية

ليس الشعر مجرد شكل محدد باللغة والصور والموسيقى فقط، بل هو قبل ذلك، نوع من المعرفة المتميزة، التي تبدع وتجسد ما تبدعه في هذا الشكل. إنه نوع من الوعي الذي يدرك الوجود الطبيعي والإنساني إدراكا خاصا، يختلف فيه عن أشكال الوعي الأخرى. فأن "يكتب الشاعر قصيدة لا يعني أن يمارس نوعا من

الكتابة، وإنما يعني أن يحيل العالم إلى شعر"[1]. لذلك رأينا أن نبدأ الحديث من أوله مـــا دام هذا الشكل الثقافي الذي نسميه الشعر، هو وليد هذا الوعي، ونتاج تلك المعـــرفة، فقـــبل أن نعرف كيف عبر الشاعر عن العالم، ينبغي أن نعرف -أولا- كيف رأى الشاعر هذا العالم.

يطلـــق علـــى الرؤية الشعرية أسماء مختلفة: التصور، التمثل، الإدراك، الوعي، المعرفة، لكننا سنسعى إلى استعمال مصطلح الرؤية لكونه مصطلحا دارجا متداولا.

ولقـــد عرف خليل حاوي الرؤية الشعرية بأنها: "نوع من المعرفة التي تتخطى نطـــاق العلـــم المحدود بالظاهر المحسوس، وتنافس الفلسفة وتتغلب عليها في مجال الكشف والخلق والبناء، وهي سمة الشاعر الأصيل"[2]

وســـنحاول الآن تحلـــيل الخاصيات المميزة لهذه المعرفة حسبما يراها الشعراء العرب المعاصرون.

1- الكشف:

تعـــد خاصية الكشف أوسع الخاصيات استعمالا لدى الشعراء، فقد أكدها أغلـــبهم، فأدونيس الذي يعد أبرز الشعراء المنظرين للشعر بعامة، وللرؤية الشعرية بخاصـــة، يـــرى أن الشاعر "يرى من الواقع بعده الداخلي لا الظاهري"[3] فالرؤية الـــشعرية لا تكتفي بقشرة العالم، بل تنفذ إلى ما خلفها. والشاعر "بقدر ما يغوص في أعمـــاق العالم، يخلق أبعادا إنسانية وفنية جديدة"[4] فإذا كانت الرؤية "النثرية" وقوفا عند حدود الخارجي والمتناهي، فإن الرؤية الشعرية "كشف، إنها ضربة تزيح كـــل حاجـــز، أو هي نظرة تخترق الواقع إلى ما وراءه"[5] ولهذا يأتي الشعر مجللا بالغموض، لأن الغموض ملازم للكشف لا يدرك إلا بشيء من الرؤية المماثلة. أي أننا "لا ندرك الرؤيا إلا بالرؤيا"[6]

---

(1) أدونيس. مقدمة للشعر العربي: 102.

(2) خليل حاوي. في جهاد فاضل. قضايا الشعر الحديث: 277.

(3) أدونيس. الآداب ع 3 س 16 مارس 1988: 70.

(4) أدونيس. الآداب. ع 3 س. 14 مارس 66: 196.

(5) نفسه. صدمة الحداثة: 167.

(6) نفسه: 167.

إن خاصـــية الكشف التي تميز الرؤية الشعرية، تعني الكشف عما لا يمكن الكشف عنه برؤية أخرى، عن علاقات تبدو للعقل العادي متناقصة؛ فحين يقيم الشاعر علاقة بين الليل والبياض، أو بين النهار والسواد، فإن الفكر القائم على الرؤية المنطقية، يرى تناقضا في مثل هذه العلاقات، لكن الرؤية الشعرية لا ترى فـــيها أي تناقض، فالشاعر كذلك رأى الليل، وكذلك رأى النهار فوصف ما رأى، وبالـــتالي فـــإن الرؤية الشعرية تترجم البياض أو السواد بإعطائهما دلالة أخرى غير الدلالة العادية، يذكرنا هذا الكلام بما قاله النحات الفرنسي الشهير رودان (1840-1917): "إنـــي لا أغير الطبيعة أبدا، إنني أسجلها كما أراها. وإذا كـــان يـــبدو للبعض أني غيرتها فذلك يكون قد تم في لحظة لم أدرك أنني أغيرها فعلا. وبعبارة أشد وضوحا، إن العاطفة التي تؤثر على وجهة نظري هي الـــتي تغير الطبيعة، أما أنا فأنسخ ما أدرك بالضبط إن الفنان لا يدرك الطبيعة كمـــا تـــبدو لسائر القوم لأن عاطفته تكشف له الحقائق الباطنية الكامنة وراء المظاهر"[1]

إنـــنا لا نـــدرك -برؤيتنا العادية- سوى المألوف والمتداول من الواقع، وحين ينكشف لنا غير المألوف، نحس كأن به فوضى أو تفككا أو لامنطقية، لكن الشاعر بفضل كفاءته الشعورية "يرى أكثر مما يراه الآخرون"[2] كما يقول حجازي، الذي يقـــول أيضا: "إن عملي كشاعر يتخلص في اكتشاف اللحظات الشعرية التي تبرق في وجـــود الإنسان، ثم تولي هاربة، إننا جميعا نمر عابرين فنرتاع دون أن نفكر في مصدر هذه الروعة، أو نكشف الخيوط السرية التي تمتد فجأة بين مشاهد وأصوات وأحـــلام وأزمـــنة تفر من أسر المنطق فتقدم هذه الشرارة الرائعة، أو تذيقنا للحظة خاطفة طعم الاندماج الشامل بالكون"[3]

إن الـــرؤية الـــشعرية هي الجهاز الذي يستطيع أن يكتشف تلك اللحظات الشعرية التي نمر بها عابرين ولا نفكر فيها، وعند نـــزار قباني، فإنه ليس من الشعر"

(1) مصطفى سويف. الأسس النفسية للإبداع الفني: 299.

(2) حجازي. جريدة النصر. 25 - 12 - 89. ع: 5013

(3) عبد المعطي حجازي. في قضايا الشعر العربي المعاصر: 230.

أن نقـــول للناس ما يعرفونه بصورة سابقة"[1] لأن "الشعر ليس انتظار ما هو منتظر وإنما هو انتظار ما لا ينتظر"[2]

لقد تحدثت المثالية الألمانية في الأدب عن عالم الروح الخفي الذي على الشاعر أن يـــبحث عنه ويكشفه للآخرين، وفي هذا البحث والكشف تكمن وظيفته، وقد اختصر هيجل هذه الفكرة حين "جعل من الشعر تعبيرا عن العالم الروحي، ولذلك ليـــست مهمـــته وصـــف الواقع، بل جعله حيا وكشف ما يختبئ فيه على الوعي العادي"[3]

لم تعـــد وظـــيفة القـــصيدة "أن تعلمنا ما نعلم، وتنظم لنا من جديد ما هو مـــنظوم، صارت وظيفتها أن ترمينا إلى أرض الدهشة"[4] والدهشة كمفهوم نفسي وإبداعي، حالة مصاحبة للكشف، كل كشف من قبل الشاعر تقابله حالة اندهاش مـــن قـــبل المتلقي، هكذا تحدث نـــزار قباني عن الدهشة مقياسا لعظمة الشاعر: "عظمة الشاعر تقاس بقدرته على إحداث الدهشة"[5] كما ربط الشاعر أحمد مطر بين الكشف والدهشة حين قال: "إن الشاعر كأي فنان، إنسان يملك طاقة مبدعة، تجعله يعيد صياغة الأشياء، المألوفة لدى الآخرين لتبدو لديهم، وكأنهم يرونها لأول مرة فتثير فيهم الدهشة"[6] وكذلك الأمر عند يوسف الخال، فالأفكار التي ندركها بعين الخيال، أي بالرؤية الشعرية" نراها شيئا نابضا حيا يفاجئنا ويدهشنا، شيئا ينـــتقل إليـــنا مـــن وراء المألوف والظاهر، ليعيش معنا في اللحظة وليعيش إلى الأبد"[7]

إن الـــشاعر الذي يمتلك هذه المقدرة على الكشف "يفتح العيون على ما في الأشياء والأماكن والأشخاص من أبعاد لم تكن معروفة ولا مألوفة"[8] أو كما قال

(1) نزار قباني. قصتي مع الشعر: 123.
(2) نفسه: 78.
(3) هيجل في. الفكر العربي المعاصر. ع 10. شباط 81: 100.
(4) نزار قباني. قصتي مع الشعر: 179.
(5) نفسه: 78.
(6) أحمد مطر. الوطن العربي. ع. 431 س 9: 54.
(7) يوسف الخال، دفاتر الأيام 104.
(8) عبد العزيز المقالح: أصوات الزمن الجديد: 131.

ستيفن سبندر: إن الشاعر "هو الذي لديه أقصى قدرة على رؤية الغريب الشيق وراء العادي المألوف"[1]

2- التجاوز

لا تعرف الرؤية الشعرية حدودا، إنها تتجاوز كل حد، والتجاوز هنا متعدد الدلالة، فهو تجاوز ثقافي، بمعنى عدم الاقتناع بالموجود من الثقافة، وتجاوز جمالي، أي السعي نحو تحقيق أشكال وصور فنية أكثر جمالية، وتجاوز للواقع أي عدم الاقتناع بما تحقق من تطورات، وتجاوز مكاني وزماني، أي عدم الاقتناع بما تدركه العين من مساحات، وما يحده الوقت من أزمنة، إنه تجاوز شامل وتخط لكل ما هو موجود وقائم، إلى ما هو مجهول غائب، وهذا بفعل الامتداد الكامل بملكات الإدراك الحسي إلى أبعد مدى من أجل رؤية ما نعجز عن رؤيته حسب رأي برجسون (1859-1941)[2] ومن أجل هذا قال شيللي (1792-1822): "الشاعر يشارك في الخالد والمطلق وليس للزمان والمكان والعدد صلة بمفهوماته وتصوراته"[3] ويقول أدونيس -وهو الشاعر المهموم بالتجاوز-" "الرؤيا هنا تتجاوز الزمان والمكان. أعني أن الرائي تنجلي له أشياء الغيب خارج الترتيب أو التسلسل الزماني وخارج المكان المحدود وامتداده"[4]

إن التجاوز مفهوم مناقض للمنطق العادي، ويشكل في الوقت نفسه منطق الشعر، ولذلك فقد أكد الشعراء -عربا وأجانب- على أن هدم العلاقات الواقعية هو روح الشعر ووظيفته، يقول نزار قباني: "كل ما يدخل في نطاق المألوف والعادة ليس شعرا"[5] ويقول أدونيس: "إن الرؤيا لا تجيء وفقا لمقولة السبب والنتيجة، وإنما تجيء بلا سبب، في كل شكل خاطف مفاجئ أو تجيء إشراقا"[6]

---

(1) ستيفن سبندر. الحياة والشاعر: 96.

(2) زكريا إبراهيم. فلسفة الفن في الفكر المعاصر: 16.

(3) ديفيد دينشس. مناهج النقد الأدبي: 178.

(4) حجازي. جريدة النصر. 25. 12. 89. ع:

(5) نزار قباني. في محي الدين صبحي. مطارحات في فن القول: 109.

(6) أدونيس صدمة الحداثة: 165.

إن قـوانين المكـان والـزمان، والسبب والنتيجة، وضعت لتحديد الرؤية" النثرية"، أما الرؤية الشعرية فحياتها في تجاوزها، فقد ترى في بطل معاصر صورة إله وثـني قديم، وفي حدث حاضر معالم حدث ماض. ولا تتم هذه النظرة إلا بالغوص وراء الظواهـر والجمع" بين الأشياء التي لا يحدها العقل"[1] يقول أزراج في تحديد فهمـه للرؤيا" مفهومي في الشعر هو تجاوز منطق الكتابة إلى التساؤل، والكلام إلى الإيحـاء والوضـوح التقريري إلى الغموض الجميل"[2] ولعل أزراج يؤكد هنا على الجانب الأسلوبـي بخاصة كمفهوم الانحراف الذي يعني تحويل الدلالة من اتجاه إلى آخـر[3]، ويقول محمد بنيس: "إذا كان الكلام المألوف(...) تابعا للقوانين العامة، (...) فإن الشعر يخترق هذه القوانين، ويخرج عليها مؤسسا لقوانين خاصة"[4]

كما تحدث الغربيون، من الشعراء، عن مفهوم التجاوز باعتباره شرطا منتجا للشعرية، يقول أرشيبالد مكليش: "إن علاقة الأشياء التي لا علاقة بينها هي بالضبط ما يكـون ذا معنى في الشعر. إن معنى الفن الجوهري هو تلك العلاقة"[5] ويقول أراغون (1887-1982): "اعتقد أن ما نفهمه عبر واسطة ليست هي واسطة الفهم العادي هو بالضبط ما يجب أن نسميه شعرا"[6]. ويقول نوفاليس (1801-1772): "إن الشعر يتجاوز المعلوم إلى المجهول والواضح إلى المستتر والثابت إلى العرضي، فهو ينفذ إلى تمثيل ما لا يستطاع تمثيله وإلى رؤية ما لا يرى"[7]

إن الشعر تجاوز مصحوب بالتغيير والإبداع، إنه عدول عن عالم معروف إلى عـالم لم يعرف بعد، بقصد اكتشاف عالم أكثر جمالا وصدقا، يقول نـزار قباني "الـشعر الحقيقـي لا يـسير على الأرصفة المخصصة للمارة"[8] أي أنه ليس أمرا مـشاعا، وقيمته في ارتياد المناطق المجهولة واختراع الأشكال المجهولة والموضوعات

---

(1) يوسف الخال. في وليم الخازن. كتب وأدباء: 100.

(2) أزراج. الحضور: 31-32.

(3) يراجع: محمد عبد المطلب. البلاغة والأسلوبية: 198 وما بعدها.

(4) محمد بنيس. حداثة السؤال: 33.

(5) ارشيبالد مكليش: الشعر والتجربة: 81.

(6) عصام محفوظ. أراغون: 59.

(7) محمد غنيمي هلال. الرومانيكية: 55.

(8) نزار قباني. قصتي مع الشعر: 78.

المجهـــولة: "إن الخروج من القوانين العامة إلى القوانين الخاصة لا يأتي صدفة ولكنه بحث في سؤال الإبداع"[1]

إن خاصـــية الـــتجاوز هي إحدى الخاصيات المركزية للرؤية الشعرية فبدون التجاوز والتخطي، لن يكون ثمة اختلاف بين الشعر وغيره، والتجاوز بهذا المعنى هو مـــنطق الـــشعر، فالشعر في أصله تجاوز لنمط التفكير والتعبير السائد إلى نمط آخر يحققـــه هـــذا الـــتجاوز بفعـــل ما يسمى في البلاغة بالمجاز أو ما يسمى حديثا في الأسلوبية بالانحراف أو العدول كما أشرت.

3- العذرية

نقـــصد بها الإدراك المتجدد، الذي ينظر إلى العالم وكأنه يراه لأول مرة، وقد عبر عن هذه الخاصية عبد المعطي حجازي حين قال: "وإنني لأرى الأشياء والمشاهد التي طالما رأيتها، ووقفت أمامها، وتأملتها مرات مرات، فأبصر فيها مـــا لم أر مـــن قبل، وأسمع، وأحسب أني سأقف آخر مرة أمام الفراشة وأمام الطفل والرجل والمرأة، وأمام التراب والهواء والنار والماء، وأمام معجزة الحب" وأسطورة الموت مذهولا كأنني أراها لأول مرة"[2] إن هذه النظرة التي وصفناها بالعذريـــة، تشبه النظرة الطفولية، فالطفل يقف أمام الأشياء الجديدة، مذهولا بالاكتـــشاف. وقـــد وصـــف البـــياتي هذه النظرة العذرية بأنها: "تعني عذرية الإحساس بهذا العالم أي القدرة على التجدد والرحيل"[3]. أما أدونيس فقد حدد مهمـــة الرؤيا بأنها "تعنى ببكارة العالم"[4] وقصد أن يظل العالم خصبا لا ينتهي ثراؤه "جديدا كأنه يخلق ابتداء، باستمرار"[5] ومن هنا كان ضيق الشاعر بالعالم المحـــسوس، لأنـــه عالم الرتابة والتكرار والعادة، وانشغاله بعالم الغيب المتجدد والمفتوح على الاحتمال الدائم.[6]

---

(1) محمد بنيس حداثة السؤال: 33.

(2) حجازي. الأهرام. 4. 1. 89 س 113 ع 37282: 6.

(3) البياتي: في محي الدين صبحي. مطارحات في فن القول: 23.

(4) أدونيس. صدمة الحداثة: 166.

(5) نفسه: 166.

(6) نفسه: 166.

إن ما يبرز اختصاص الشاعر بالنظرة العذرية، هي فكرة التجدد المستمر، التي تميز النظر إلى الواقع، فالشاعر حين ينظر إلى الواقع بعين القلب -كما يقول أدونيس- "يراه لا يستقر على حال، وإنما يتغير مظهره، وإن بقي جوهره ثابتا"[1] هكذا تبدو الرؤية الشعرية؛ إن العالم لا ينتهي أمامها، إنه يتوالد، ذلك لأن الشاعر ينظر إلى العالم كل يوم من زاوية نفسية وروحية جديدة، فيرى فيه -بالتالي- معنى جديدا. إن ثراء العالم من ثراء الشاعر.

صلاح عبد الصبور يسمي هذه الخاصية -العذرية- النظرة الطازجة، حين تحدث عن عظمة الشاعر، فالشاعر العظيم عنده" مكتشف عظيم في عالم الجمال والوجدان، لأنه يرى الأشياء والأحاسيس رؤية طازجة، ليست نظرته وليدة المنطق، أو العلم، ولكنها وليدة الحدس، وليست أدواته هي التحليل والتركيب بل هي الخيال المصيب"[2]

وقد سبق للشاعر الإنجليزي كولردج (1772-1834) أن تحدث عن هذه الخاصية في الرؤية الشعرية حين قال عن الشاعر: "إنه الإنسان الذي يحمل بساطة الطفولة إلى قوة الرجولة، هو الذي يتأمل الأشياء جميعها بدهشة الطفل ونضارته بروح لا تطمسها العادة ولاتفلها"[3]

إن هذه العذرية هي التي تدفع في الشاعر حس الكتابة، وتوقظ فيه الرغبة في الاكتشاف، وتزيل كل ما يمكن أن يعتري ذاته من صدأ الواقع الثقيل ورتابته، وهذا الفرق "بين رؤية الشيء بعين الحس ورؤيته بعين القلب"[4]

4- التحويلية:

لا تدرك الرؤية الشعرية العالم كما هو: أشياء ذوات مداليل مسبقة، أو مفرغة من الدلالة، وإنما تدركها في شكل كائنات حية ذوات مداليل ليس من الضروري أن تكون مطابقة للأصل إن النزعة التحويلية في الرؤية الشعرية تصهر الواقع

---

(1) نفسه: 168.

(2) صلاح عبد الصبور. قراءة جديدة لشعرنا القديم: 16.

(3) سيرموريس بورا. الخيال الرومانسي: 348.

(4) أدونيس. صدمة الحداثة: 168.

وتحـــوله إلى إيقاع[1] وتحول الحدث إلى رمز[2] "كما تحول أشياء العالم العادية مثلا إلى أشياء سحرية أسطورية"[3]

إن النظـــرة التحويلية تهمل المعنى الأولى الشائع لأي معطى واقعي، وتضمنه معنى ثانـــيا، هـــو الحامـــل للثراء الشعري، إن الدلالة الأولى غير كافية، لأنها ترتبط بالرؤية الـــشعرية، إن شيوعها يربطها بالرؤية "النثرية"، ولذلك تأتي الدلالة الثانية معنى المعنى، بتعـــبير الجـــرجاني وريتشاردز والدلاليين، وهكذا فلفظ البحر في شعر درويش مثلا، متجاوز للدلالة المألوفة إلى دلالة جديدة، ممثلة في النـــزوح والغربة والرحيل المتواصل.

نكرر: إن ثراء العالم من ثراء الشاعر. يقول صلاح عبد الصبور: "إن الطبيعة لا تكتـــسب الحياة إلا إذا اصطبغت برؤية الشاعر وحالته النفسية، فقد يرى أحدنا المطـــر حـــبات لؤلـــؤ منثور، بينما يراه الآخر دموعا على صفحة الكون، وذلك الاختلاف مرده إلى رؤية الفنان الإنسان ومزاجه"[4]

إن الـــرؤية الـــشعرية -عبر خاصية النـــزعة التحويلية- تتخذ الواقع جسرا للعبور إلى ما وراء الواقع، أو تسخر الواقع وتجبره على كشف بعده الآخر الخفي. لـــيس للواقع في الرؤية الشعرية وجه ثابت، أو معنى لا يتغير، أو شكل لا يتحول، وهذه ميزة الرؤية الشعرية، إنها -كما يقول أدونيس- "لا تردنا إلى الحدث، بما هو وكمـــا هو، إنما تردنا إلى دلالاته وأبعاده في الحركة التاريخية، ناقلة حواسنا ووعينا إلى أفق جمالي تخيلي قوامه اللغة وعلاقاتها"[5]

وإذ تحـــول الرؤية الشعرية الواقع، فإنما لتنقله إلى مستوى المثال، فإذا لم تحقق ذلك، فإن ما تنتجه من شعر لا يعدو أن يكون نثرا جافا[6]. إن على الشاعر(...) ألا يأخـــذ الحادثة لذاتها، وإنما عليه أن يحولها إلى رمز حتى تأخذ طابع الشمول"[7].

---

(1) أدونيس. الآداب ع 3س 16 مارس 1968: 70.

(2) أدونيس سياسة الشعر: 177.

(3) البياتي. الشرق الأوسط 25. 6 1989 ع 3862: 13.

(4) أدونيس. سياسة الشعر: 177.

(5) أدونيس الآداب. ع 3س 16 مارس 1968: 70.

(6) يوسف الخال. دفاتر الأيام: 296.

(7) فايز خضور. فضاء الوجه الآخر: 80.

وهـــنا نكتشف شيئا جديدا من خلال النـــزعة التحويلية، وهي الارتفاع بالخاص إلى مستوى العام، وبالجزء إلى مستوى الكلي، وبالمحدود إلى مستوى الشمولي، لأنها تجردها من محدوديتها الدلالية، وتفتحها على فضاء دلالي غير محدود.

تذكـــرنا المقبوســـات السابقة بفكرة المعادل الموضوعي لاليوت، حيث يتحول الواقـــع إلى رموز تختص عواطف الشاعر ورؤيته. إن الشعراء العرب المعاصرين، يعدون الواقع هيكلا مصمتا، أو على الأقل حياديا، يكتسب حياته من خلال الشعر وبالشعر. يقـــول عـــبد المعطـــي حجازي: "يرفع (الشاعر) الخبرة البسيطة من يوميتها وابتذالها ويكـــشف عما وراءها من الشروط القاسية التي تحاصر الوجود الإنساني وتفرض عليه الألم والقنوط"[1]. إن مهمة الرؤية الشعرية تحويل الخام إلى مادة حية، والارتفاع بها من المـــستوى اليومي إلى المستوى الوجودي، والسمو بالأحداث العابرة إلى آفاق الحقائق الكلـــية، وبعبارة الشاعر الصيني لوتسي (ت 303 م): "نحن الشعراء نصارع اللاوجود لنجبره على أن يمنح وجودا، ونقرع الصمت لتجنيبنا الموسيقى"[2].

إن النـــزعة التحويلية في الرؤية الشعرية، هي عملية ملء الرموز الواقعية بما في الـــذات من هواجس شعرية لا يتحقق تشكلها إلا بإفراغ هذه الرموز الواقعية من دلالتها، والقيام مقامها، وبالتالي تجسد الشعر.

5- الشمولية:

يـــذهب عـــبد الوهاب البياتي إلى أن "القصيدة رؤيا كونية أو شمولية مكثفة للوجود المعاش الذي تعبر عنه"[3]. إن فكرة الشمولية هي من نتائج العصر الحديث حـــيث أصـــبح مـــن الصعب أن نفصل الأمور عن بعضها، فالسياسي يتقاطع مع الاجتماعـــي مع الثقافي مع الاقتصادي. وكل مجال يتقاطع مع الآخر، بحيث يصبح صـــحيحا مـــا قالـــه البـــياتي عن ذهاب "الزمن الذي كان الشاعر في يكتب في موضـــوعات مجـــزأة"[4] فالثورة لها علاقة بالحب، والحب على علاقة بالتصوف،

---

(1) عبد المعطي حجازي الأهرام. 22 -1189 ع 37604: 87.

(2) ارشبياالدمكليش. الشعر والتجربة: 17.

(3) البياتي. في محمد مبارك: دراسات نقدية: 140.

(4) نفسه: 140.

والتصوف على علاقة بالغربة، وهكذا. فلم يعد الإنسان الحديث يستطيع أن ينفرد بشكل واحد من أشكال الحياة، بل أصبح مجبرا على أن يعيش الحياة ككل وأصبح مضطرا للتعامل مع هذا النسيج الحضاري المعقد والمتداخل.

كـــان هذا الوضع الحضاري وراء ظهور ما سمي بالقصيدة الكلية، التي تحاول أن تأســـر الكل، فالقصيدة الكلية هي نتاج رؤية كلية شمولية تحاول أن تحيط بأبعاد الظاهـــرة المـــتعددة، والنفاد إلى المناطق الخفية. تلتقي الشمولية أيضا مع التصوف حيث يمكن إدراك شمول الكون في محدودية حبة قمح مثلا، يقول بلند الحيدري إن العالم: "متواصل متكاثف من أتفه صغائره إلى أكبر كبائره"[1]. وهذه الفكرة تعني، مـــن الناحـــية الشعرية، أن نبتة يتيمة في عمق الصحراء، قد تحيلني على فكرة غربة الإنسان في العالم مثلا، ويقول بلند أيضا "هكذا اتصل بالعالم، ليس الكم هو الذي يوصلني، بل الكيف، فقتل شخص بريء، كمقتل عشرين ألف بريء في هيروشيما كلاهمـــا رمز لشيء واحد"[2]. وهذا ما عناه أدونيس حين قال: "الشاعر يصل كل شيء بكل شيء"[3]. وعبر عن هذه الفكرة صلاح عبد الصبور حين قال إن الشعراء ينظـــرون إلى الحـــياة" ككل لا كشذرات متفرقة في أيام وساعات، ومن هنا فإن همـــومهم يختلط فيها الميتافيزيقيا والواقع، والموت والحياة والفكر والحلم"[4]. وليس بعـــيدا عـــن هذا المعنى، ما قاله محمد الفيتوري: "ليس للشعر إلا مسار واحد هو مـــسار النفس الإنسانية ملتحمة بالنفس الكبرى لهذا الوجود. إن الشعر ينطلق من ذات هي في حقيقتها وفي لحظة توهجها نفس الذات الكونية التي تختلط فيها أشياء كل الأشياء"[5]

وقـــديما "القرن الثاني للميلاد" قال الشاعر الصيني لوتسي: "إن القصيدة تأسر الكل الكامل وتحيط بالوجود"[6]

---

(1) بلند الحيدري. في منير العكش أسئلة الشعر: 168.

(2) نفسه: 168.

(3) أدونيس. الآداب. س 16/ع 3 مارس 68: 70.

(4) صلاح عبد الصبور. حياتي في الشعر: 104.

(5) محمد الفيتوري. الموقف الأدبي ع 71 آذار 77: 150.

(6) أرشيبالدمكليش. الشعر والتجربة: 17.

إن الشمولية، من خلال هذه النصوص، هي منهج في كيفية رؤية الكلي ينبثق عـــن الجزئـــي، ورؤية العام يتجسد في الخاص، وليست طرحا لموضوع كبير. إن النظـــرة الشمولية، بفضل الخاصيات السابقة: التجاوز والكشف والتحويل، تدرك الظاهر للعيان والقابع في الأعماق، الخفي عن الإدراك الحسي. وهذا يعني استيعاب الأبعـــاد كلـــها في لحظـــة واحدة، في الظاهرة الواحدة، البعد الفردي والجماعي والإنساني والوجودي. وهذا النوع من الإدراك الشمولي قائم على ملكات الإدراك كالخـــيال والحدس والتنبؤ والذكاء ونحوها من القدرات الخاصة بالفنان دون سواه. يقول محمد زتيلي: "إن الكاتب الأصيل ذو نظرة شمولية لا تحدها الحدود المصطنعة، تـــتطلع باستمرار نحو الآفاق الكبرى لمصير الإنسان"[(1)]. وهذه الشمولية مشروطة لـــدى حجـــازي بالتأمل والعمق والإخلاص[(2)]. وهي سمة الشعراء لا المتشاعرين. وليكن واضحا أننا نستبعد التجارب الفاشلة أن تتصف بهذه الشمولية.

6- النبوئية أو المستقبلية:

إن الـــرؤية الشعرية التي لا تكتفي بالوقوف عند حدود الواقع، ولا تقنع بالموجود من الثقافة والمعرفة، وتتخطى قواعد العقل والمنطق، وتتجاوز الظاهر إلى الـــباطن لتـــستمع إلى نبض الوجود، هي بالتالي، وتبعا لذلك، رؤية نبوئية مـــستقبلية اشتـــشرافية. يقول الشاعر فؤاد رفقه: إن الكلمة الشعرية: "نبوئية، ولكن بمعنى أن الشاعر يتمكن من رؤية أشياء خفية وغير واضحة، غير أنها تظهر فيما بعد"[(3)]. إن هذه النظرة قد تفسر من خلال فكرة الوحي أو الإلهام، ولكن الحقيقة أنها فكرة بشرية. يتحدث البياتي عن بشرية هذه الفكرة وينفي أن تكون إلهامـــا أو نفخـــا شيطانيا في روح الشاعر، وإنما هي "منتوج الفهم الموضوعي للتناقـــضات الـــتي تسود قانون الحياة، وفهم واكتشاف منطق حركة التاريخ، والـــتفاعل مـــع أحداث العصر"[(4)] إن هذا المنطق الواقعي "يمنح الشاعر الرؤيا

---

(1) محمد زتيلي، فواصل في الحركة الأدبية والفكرية في الجزائر: 43.

(2) عبد المعطي حجازي. الأهرام 22 11 89 ع 37604: 8.

(3) فؤاد رفقه. اليوم السابع. ع 248 س 6. 1989: 35.

(4) عبد الوهاب البياتي. الديوان (تجربتي الشعرية) مج2: 34.

الـــشاملة والقدرة على التخطي والتجاوز والتوجه إلى المستقبل"[1] بهذه النظرة التاريخية يفسر البياتي النـــزعة النبوئية المستقبلية في الرؤية الشعرية. إن الشاعر ينبغي أن يكون نموذجا للإنسان المثقف، يستطع بثقافته أن يدرك اتجاه السهم في عـــصره، ويتنـــبؤ -بالتالي- بما يمكن أن يكون. "إن الشاعر- كما يقول فؤاد رفقـــه- يملك قوة ما، تجعله قادرا على أن يتحسس علامات مستقبلية لا تزال بعيدة عن نظر الآخرين وإدراكهم"[2]

إن الـــشاعر الذي يتعامل مع الواقع تعاملا مباشرا، وليس عن طريق وسيط، مؤهل لأن يمتلك هذه القدرة الاستثنائية التي تجعله" على درجة عالية من الإحساس بالواقع[3] وذا "رؤية تسبق الزمن"[4] كما يقول عبد العزيز المقالح، إن الشاعر، كما ردد ذلـــك كثيرا أدونيس، متعلق بالممكن، لا بالكائن، بالذي سيأتي لا بما مضى. والممكـــنات -فـــيما يرى أدونيس وغيره- "كائنة في المستقل، وهاجس المستقبل صيرورة واستباق، هاجس تحول"[5]

إن النـــــزعة النبوئية المستقبلية مرتبطة بالتجاوز والكشف لأن التجاوز عبور إلى المستقبل، والكشف انسلاخ مما هو كائن إلى ما ينبغي أن يكون. وما ينبغي أن يكـــون عبارة تحيلنا على المستقبل مباشرة، حيث "ينكشف الغيب للرائي، فيتلقى المعرفة، كأنما يتجسد له الغيب في شخص ينقل إليه المعرفة"[6]

ويـــرى البياتي أن النـــزعة النبوئية تظل رجما بالغيب، ما لم تستند على معرفة بالماضـــي ووعـــي بالحاضر، إن التوجه إلى المستقبل لا يمكن أن يتم إذا لم يستطيع الـــشاعر أن يعايش ويستوعب الحاضر، لأن المستقبل لا يولد من الفراغ"[7]. وكأن البـــياتي، بهذا النص، ذي المنطق الواقعي التاريخي، يرد على نظرة أدونيس السابقة

---

(1) نفسه: 34.

(2) فؤاد رفقه. م س: 35.

(3) عبد العزيز المقالح. ثرثرات في شتاء الأدب العربي: 98.

(4) نفسه: 98.

(5) أدونيس. مقدمة للشعر العربي: 121.

(6) نفسه. صدمة الحداثة: 166.

(7) عبد الوهاب البياتي. الديوان (تجربتي...) مج2: 34.

المجللـــة بالغمـــوض الصوفي، والتي تفضل إدراج الشروط الواقعية في تشكيل هذه الرؤية المستقبلية.

وتحـــدث صـــلاح عـــبد الصبور عن هذه النظرة المستقبلية قائلا: "إن الفنان والفئـــران هم أكثر الكائنات استشعارا للخطر، ولكن الفئران حين تستشعر الخطر تعـــدو لتلقي بنفسها في البحر هربا من السفينة الغارقة. أما الفنانون، فإنهم يظلون يقرعون الأجراس، حتى ينقذوا السفينة أو يغرقوا معها"[1].

إن الفنان بمثابة العين التي يدرك بها المجتمع اتجاه حركته ومصيرها فيغير الاتجاه أو يعدله أو يرجع عنه حين يتطلب الأمر ذلك.

7- الصوفية:

الـــشعر والتـــصوف حقلان متقاربتان في عالم معرفي واحد، هو عالم الروح القابع خلف مظاهر العالم الواقع، عالم التجاوز والبحث عن الحقيقة بأدوات معرفية لا يقـــبلها المنطق المألوف والعقل العادي، إنهما معا -الشعر والتصوف- يصدران عـــن رؤيـــة روحية للعالم، رؤية إشراقية حدسية لا نهائية، وكما يتفقان في الرؤية يـــتفقان أيـــضا في الأسلوب؛ الصورة والإيقاع واللغة وطريقة الترميز والأسلوب اللاعقـــلاني. إن الحـــدس الصوفي (الشعري) -كما يقول أدونيس: "طريقة حياة وطريقة معرفة في آن: بهذا الحدس نتصل بالحقائق الجوهرية، وبه نشعر أننا أحرار، قـــادرون بـــلا نهاية، إنه يرفع الإنسان إلى ما فوق الإنسان...، إننا نتخطى الزمن وقيوده، إننا حركة خالصة"[2]

توفـــر النـــزعة الصوفية، في الرؤية الشعرية، للشاعر الاتصال الحميمي بقلب الحقـــيقة. إنها نوع من المعرفة يقود إلى الجوهري. كما أنها نوع من القدرة النفسية التي تحرر الشاعر واللغة من قيود المكان والزمان والثبات.

وليس من المستغرب أن تتصف الرؤية الشعرية بالنـــزعة الصوفية، وبخاصة في العـــالم المعاصر، حيث يضغط الثقل المادي على إنسانية الإنسان ويحاول سلخه من فرادته وتميزه، وحيث الطموح البشري إلى الاكتشاف والمعرفة والإدراك اللامحدود

---

(1) صلاح عبد الصبور. حياتي في الشعر: 76.

(2) أدونيس. مقدمة للشعر العربي: 132.

"ولعل الإنسانية لم تعرف حضارة شاعت فيها هذه الجريمة، جريمة خدر العواطف وسباتها وفتورها وتبلدها، خطيئة البرود والتحمد في القلب، كما شاعت في حضارتنا التقنية هذه"[1]

يتحدث عبد الوهاب البياتي، في ضوء "نظريته" الواقعية، عن فهمه للنزعة الصوفية فيقول: "إن الشاعر يأخذ من المتصوف منهجه في الرؤيا وطريقة الكشف، دون أن يتقيد بأهدافه أو بغاياته، إنهما يسيران في طريق واحد، ولكن كلا منهما يصل إلى هدف مغاير ومختلف تماما عن هدف الآخر. الأول يبحث عن العدالة في السماء والثاني يبحث عن العدالة في الأرض"[2]. إن البياتي يربط بين الشاعر والثوري لأن حلم الثائر أن يحقق العدالة في الأرض لا في السماء.

وبهذا المنطق الواقعي يتحدث محمد الفيتوري، رافضا أن تكون الصوفية في الشعر انعزالا عن الواقع، أو هربا من المواقف. إن صوفية الشاعر كما يقول: "موقف إيجابي واع مدرك، وليس موقف الدرويش المنجذب إلى مجموعة من الأفكار المشوشة والأحاسيس التجريدية العمياء. إنه الصوفي الثوري، وليس أبدا ذلك الصوفي التقليدي المتهالك المهزوم"[3]

النزعة الصوفية -كمظهر من مظاهر الرؤية الشعرية -هي موقف ثوري. سواء أخذناها بمفهوم أدونيس أم بمفهوم البياتي والفيتوري. إنها نزعة ثورية، إن المستوى الفكري أو الواقعي، إنها رؤية تقتضي الانصاف بالتجاوز والكشف والنبوءة والتغيير والشمولية. بهذا المعنى هي رديف للرؤية الشعرية ذاتها، وعليه فليس من المستغرب أن تتصف الرؤية الشعرية بالصوفية، أو تتصف الرؤية الصوفية بالشعرية، مع اختلاف في الغاية. وقد بلغ العناق بين المعرفتين الصوفية والشعرية قمته في أشعار الحلاج وابن الفارض وابن عربي في تراثنا، وتزاوج هذا الترابط في شعر البياتي وصلاح عبد الصبور وأدونيس والفيتوري وغيرهم في شعرنا المعاصر.

---

(1) أرشيبالدمكليش. الشعر والتجربة: 78.

(2) عبد الوهاب البياتي. محي الدين صبحي. مطارحات في فن القول: 26.

(3) محمد الفيتوري. الديوان (تجربتي) مج1: 35.

8- التراجيدية:

يـــربط أغلب الشعراء بين الرؤية الشعرية والفهم التراجيدي للحياة، وليست هـــذه ظاهـــرة حديثة، ففي تراثنا الشعري ما يدل على هذا الترابط وبخاصة لدى شاعرين كبيرين هما المتنبـــي وأبو العلاء المعري، فالمتنبـــي حين يقول:

ذو العقـــل يـــشقى في النعـــيم بعقله

وأخـــو الجهالـــة في الـــشقاوة ينعم[1]

أو حين يقول:

أفاضـــل الـــناس أغـــراض لدى الزمن

يخلـــو مـــن الهم أخلاهم من الفطن[2]

إنمـــا يربط بين المعرفة بشكل عام وهذه الرؤية المأسوية للحياة. والمعرفة، حين يتعلق الأمر بالشاعر، إنما تنصرف إلى المعرفة الشعرية.

لقـــد تحدث صلاح عبد الصبور عن هذا التلازم بين الشعر والمأساة في شعره ونثره. كتب في إحدى كتاباته المتأخرة يقول: "يتاح لكثير من الشعراء والفنانين أن يقتـــربوا من دائرة النار، مرة ومرات في حياتهم وهم حينئذ يذهلون عن ذواتهم من هـــذه الذات اللافحة، ولكن هذا الاقتراب محفوف بالمخاطر، إذ أنهم حين يعودون إلى عـــالمهم العـــادي بعـــد هذا الاغتراب المخيف تظل هذه الأقباس التي حازوها مشتعلة في نفوسهم، فتنعكس بعد ذلك على رؤيتهم للحياة وعلى تصرفاتهم اليومية العاديـــة، فلـــن يـــستطيع شاعر وصل إلى قلب دائرة اليأس العميق أن يبتسم بعد ذلك"[3]

ثمـــة عبارة مركزية في هذا النص تقتضي التوقف عندها وهي "دائرة النار" إن هـــذا التعـــبير المجازي هو محاولة اقتراب من تحديد المفهوم الذي يريد عبد الصبور الوصول إليه، إنه يعني قمة التجربة الشعرية باعتبارها تجربة وجودية، حيث تتجمع

---

(1) المتنبي. الديوان. 571. 170 على التوالي.

(2)

(3) صلاح عبد الصبور. على مشارف الخمسين: 11.

فــيها الحقيقة المطلقة من مجموع الحقائق النسبية، وقد أومأ صلاح عبد الصبور إلى هذا المعنى حين كتب قبل هذا النص: "حين يقترب من دائرة النار فيلمس الحقيقة، ويقترب من الحب العميق أو الرعب العميق أو اليأس العميق"(1)

إن عــبارة "دائــرة النار" التي يقف الشاعر إزاءها، فيفقد ذاته ويغترب عن وجوده، شبيهة بالموقف الذي وقفه سيدنا موسى عليه السلام في جبل الطور، حين طلب أن يرى أكثر مما تسع عيناه فلم يقو على الرؤية فخر -عليه السلام- صعقا. وقــد جــسد القرآن الكريم هذه الحادثة في قوله تعالى: "ولما جاء موسى لميقاتنا، وكلمــه ربــه، قال رب أرني أنظر إليك قال لن تراني، ولكن انظر إلى الجبل، فإن اســتقر مكانه فسوف تراني، فلما تجلى ربه للجبل جعله دكا، وخر موسى صعقا، فلما افاق قال سبحانك تبت إليك وأنا أول المؤمنين"(2)

إن التشابه بين التجربة الشاعرية والتجربة الموسوية، أن كلا منهما وقف على "فاجعــة" الحقيقــية، فارتد إلى حالته الطبيعية، معترفا بالعجز البشري عن إدراك الحقيقة، هذا العجز الذي يستسلم له الأنبياء، قد لا يقوى الشعراء بحكم إنسانيتهم العاديــة علــى تجــاوزه، ممــا يبعث فيهم الشعور الأسيان بالحياة. حسب تعبير الفيلسوف الإسباني الوجودي "أو نامونو"(1936-1864)(3)

وقــد تحدث صلاح عبد الصبور أيضا عن العلاقة بين المعرفة العميقة والرؤية المأسوية، من خلال حديث نبوي شريف صدر به فصلا من فصول كتابه: "حياتي في الــشعر" ونــص الحديث: "إني أرى مالا ترون، وأسمع مالا تسمعون، والله لو علمــتم مــا أعلم لضحكتم قليلا ولبكيتم كثيرا، ولما تلذذتم بالنساء على الفرش ولخرجتم إلى الصعدات تجأرون إلى الله، والله لودت أني شجرة تعضد، والله لودت أني شجرة تعضد"(4)

---

(1) نفسه: 11.

(2) الأعراف. آية: 143.

(3) أنظر عبد الرحمن بدوي دراسات في الفلسفة الوجودية: 124.

(4) صــلاح عــبد الــصبور، حياتــي في الشعر: 75. وللحديث روايات مختلفة، انظر: الترغيب والتــرهيب، المجلد الرابع، باب الخوف: 264، الحديث رقم 15. ورواية الترغيب والترهيب: عــن أبي الدرداء رضي الله عنه عن النبي صلى الله عليه وسلم قال: لو تعلمون ما أعلم لبكيتم كثيرا ولضحكتم قليلا ولخرجتم إلى الصعدات تجأرون إلى الله لا تدرون تنجون أو لا تنجون.

وقد جسد صلاح عبد الصبور بعض هذه الرؤية في شعره، وبخاصة في قصيدته ذات النزعة الصوفية: "مذكرات الصوفي بشر الحافي"[1]

وقد ربط الشاعر عبد العزيز المقالح بين الظاهرتين حين كتب قائلا: "الفرح ليس مهنة الشاعر، ولا مهنة أي فنان صادق مع نفسه ومع عصره، حتى الفنان الكوميدي الذي يتفجر كل مساء أطنانا من الضحكات على خشبة المسرح، إنه لا يضحك، بل يبكي من المفارقات"[2]

إن ما يمكن أن نعطيه من تفسير لهذا التلازم بين الظاهرتين لدى هؤلاء الشعراء، وخصوصا الواقعين تحت تأثير سلطة الحس الوجودي، هو أن الشاعر العظيم، بفعل ما أوتي من قدرات ذهنية وروحية، يستطيع رؤية الواقع من الداخل، وكشف العلاقات التي تحكمه، لينتهي إلى قناعة بأن الحقيقة في كل ذلك هي العبث واللامنطق واللامعقول، وأن العلاقات التي تحكم هذا الواقع إنما هي النقص والخلل والنشار، فينمو في نفسه تبعا لذلك، هذا الشعور الأسيان بالحياة.

لقد تحدث غير العرب عن هذه الظاهرة التراجيدية المصاحبة للرؤية الشعرية، فقد تحدث أرشيبالد مكليش عن الشاعر الإنجليزي كيتس (1795 -1821) وقال: "إن كيتس كان يملك إحساسا عميقا بما هو مأساوي في الحياة، إحساسا أصدق من أي شاعر إنجليزي آخر منذ شكسبير، وكان هذا بالضبط لأنه كان يتمتع تمتعا أرهف منهم بجمال العالم"[3] إن الجمال الذي يعنيه مكليش هنا لا يمكن أن يكون بعيدا عن العرفة الجمالية، أي بشيء من الاختصار، المعرفة الشعرية، وعلاقة الجمال -بهذا المفهوم- بالمأساة ليست نادرة فقد كان أوسكاروايلد (1854-1900) يقول: إن الجمال يبكيني.

لعل السر في ذلك أن خلاصة ما تنتجه "القمة" سواء قمة الفرح أم الحزن، وسواء عن طريق إدراك المتعة أم إدراك الشقاوة، هو إن الشاعر لا يتحمل الشعور حين يصل إلى قمته، الشعور بالفرح الغامر أو الحزن الفاجع، لا يتحمل لحظة الوجد أو الطرب التي سبق الحديث عنها، فيستجيب لها استجابة مأسوية.

---

(1) صلاح عبد الصبور. الديوان. المجلد الأول: 261.

(2) عبد العزيز المقالح. ثرثرات في شتاء الأدب العربي: 85.

(3) أرشيبالد مكليش. الشعر والتجربة: 204.

9- التفتيت والترتيب:

سبق أن قلنا إن الرؤية الشعرية متجاوزة، لا تلتزم بالواقع، وإنما تتصرف فيه بتشكيله وإعادة تشكيله، في ضوء الصورة الذهنية المثالية التي يختزنها الشاعر في ذاته، والتي تطمح إلى أن ترفع الواقع إلى مستواها، وهذه العملية تقتضي -بطبيعة الحال- صياغة جديدة للواقع تزيل عنه ترتيبه المعهود ورتابته القائمة، وتضفي عليه طابعا من صنع الذات وشاعريتها ومن هنا تحدث بعض الشعراء عن فكرة تفتيت الواقع وإعادة ترتيبه، باعتبارها مظهرا من مظاهر الرؤية الشعرية. ومعنى هذه الفكرة أن الواقع وجود حيادي أو مادة خام، يضفي عليه الشاعر دلالاته أو يشكله من خلال نفسيته أو إيديولوجيته، بحيث يسوي بين الواقعين المادي والرؤيوي، يقول حمري بحري: "إن مهمة الشعر في حقيقة الأمر هي تفتيت الواقع إلى عناصره الأولية، ثم ترتيب هذه العناصر الجديدة التي تتجدد باستمرار مع حركة الإنسان"[1].

إن عملية صياغة الواقع من جديد -كما يقول الشاعر- عملية ملازمة لحركة الإنسان، فإن كان الواقع ثابتا فإن الإنسان هو المتحرك، إذن فعلى الواقع أن يتجاوب مع حركة الإنسان، إن الواقع مثل اللغة التي يتعامل الشاعر معها عبر واسطة التفتيت والتركيب حتى تستجيب لحركته الخارجية أو الداخلية، الاجتماعية أو النفسية، ويقول حمري بحري أيضا، بعد عام من النص السابق: "إن المبدع الحقيقي من يستطيع فهم الواقع وتفتيته إلى جزئياته الأولية، هكذا يكون المبدع بعيدا عن الوصف الخارجي والسطحي للواقع، لأن الواقع يصف نفسه بنفسه، وهو أكثر تعبيرا عن نفسه من كتابة بعض الكتاب والأدباء، وأكثر منهم إبداعا لأن الوصف نوع من الإبداع الأدبي القديم"[2]، وما يضيفه حمري بحري في هذا النص هو التصريح بالقيمة الجمالية لظاهرة التفتيت والتركيب. أي أن الإبداع الحقيقي مرتبط بعملية تفتيت الواقع. فهذه العملية -في رأي الشاعر- توفر إمكانية الغوص وراء ظاهرة الواقع لإدراك أعماقه، ثمة -حسب هذا النص- حركة تسلسلية في الإبداع الحقيقي:

---

(1) حمري بحري. المجاهد. 3 مارس 1989 - ع 1491: 66.

(2) نفسه المجاهد. 16 مارس 1990. ع 1545: 32.

1. فهم الواقع، وقد يتصرف معنى الفهم هنا إلى البعد الظاهري.
2. تجـــاوز هذا السطح الظاهري عبر عملية تفتيت للواقع وتجزئته إلى عناصره الأولية.
3. صـــياغة العناصـــر الأولـــية للواقع صياغة جديدة وفق الرؤية النفسية أو الأيديولوجـــية أو الجمالية للشاعر، وفي هذه المرحلة يتحقق تركيب النص الشعري المتمتع بالإبداعية حسب الشاعر.

هـــذا الكلام الذي قاله حمري بحري هو جزء من العملية التي يمارسها الخيال الـــشعري بشكل عادي، وقد قال الشاعر الفرنسي الشهير شارل بودلير (1821 - 1867) مـــا يماثل هذا الكلام حين كتب: "إن المخيلة تفكك العالم كله؛ إنها تجمع أجـــزاءه وتـــنظمها، وتخلـــق منها عالما جديدا، بمقتضى قوانين تنبعث من أعماق النفس"[1]

ولا شك في أن هذه الفكرة -عند بودلير أو غيره- على علاقة بفكرة تراسل الحواس لدى الرمزيين[2] التي -بفعل إسناد الأفعال إلى غير حواسها الطبيعية- تعمل على تفتيت الواقع وإعادة تركيبه.

هـــذه هـــي الخـــواص المركزية للرؤية الشعرية، كما يراها الشعراء العرب المعاصرون، وإن هذا التوقف عندها يفيدنا في فتح نافذة على مفهوم الشعر، بحيث يـــضع يدنا على نوعية الآلية التي تعمل على إنتاج الشعر. وإن إهمال الحديث عنها يعـــد في نظـــرنا قصورا منهجيا، لأن المنطق يفترض أن يكون تحديد النتائج متوقفا علـــى معـــرفة الأســـباب، ووصف المقدمات. والرؤية الشعرية هي إحدى هذه المقدمات الأساسية.

ثانيا: الشاعر

إذا كان الشعر تعبيرا عن الإنسان، فلا بد من أن يكون التفكير فيه مسألة غير منفـــصلة عـــن الإنسان. وإذن، فمن الطبيعي، أن يطرح السؤال عن الشاعر كما تطـــرح الأســـئلة بشأن الفيلسوف والعالم والقائد والثائر وغيرهم من الأشخاص

---

(1) عبد الغفار مكاوي. ثورة الشعر الحديث ج 1: 97.
(2) أنظر. عاطف جودة نصر. الخيال: 264 6.

المتفــردين. وهذا الشعور بالتفرد، هو نفسه الذي يدفع إلى طرح هذا السؤال، لأن معرفة الشاعر ضرورية لمعرفة إنتاجه. مثلما أن معرفة الآلة ضرورية لمعرفة ما تنتجه.

إن الــشاعر الحقيقي والجدير بهذا الاسم "يجب أن يكون لديه ما هو جوهري في ذات نفــسه، وبفضله يكون هو نفسه، وليس إنسانا آخر"[1] كما يقول شارل بودلير. فما هي خصوصيات الشاعر حسب نظرة الشاعر العربــي المعاصر؟

لــيس هناك اتفاق حول هذه الخصوصية- وهذا أمر طبيعي- لكننا يمكن أن نميز مجموعة من التحديدات الكبرى، من خلال كتابات الشعراء. فثمة تحديد مبني علــى الوظيفة الإبداعية، وآخر قائم على طبيعة الثقافة، وثالث يعتمد على نوعية الــرؤية والمعرفة، ورابع يستند إلى النظرة الكلية للعالم، وخامس يعرف الشاعر في ضوء هاجسه الروحي، وسادس يعرفه في ضوء تكوينه النفسي وهكذا...

وثمــة ملاحظة أولية لا بد من الإشارة إليها، وهي أن هناك تداخلا في نظرة الــشعراء المعاصــرين في تعــريفهم للــشاعر، فقد يجمع الشاعر بين مجموعة من الــتحديدات السابقة، ولكن سيتبين لنا، من خلال فحص آرائهم، أن هناك محورا يجذب الشاعر المنظر إلى الأخذ به، دون إغفال المحاور الأخرى.

1- الشاعر إنسان مبدع:

يكــاد أدونيس يكون منظر هذا التعريف، فقد أكد عليه في كل كتاباته منذ الخمسينيات إلى الآن. إن الإبداع هو جوهر الخصوصية التي تميز الشاعر. والإبداع عــند أدونــيس - هو الخلق على غير مثال سابق، الخلق بمعناه الشمولي في الرؤية والأداة والحــياة يقــول: "إن الشاعر ليس شاعرا إلا بشرط أولي: يرى ما لا يراه الآخــرون، أي يكتشف ويستبق"[2]. والبعد الإبداعي المميز للشاعر يتجلى هنا في الــسبق في الــرؤية، وفي الــسبق في رؤية ما هو عصي على الرؤية عند الآخرين. والــشاعر حين يرى ما لا يراه الآخرون، فإنه سيقف على عالم متفرد، فيشعر - بالــضرورة- بمــا لا يشعر به الآخرون، ويفكر لا كما يفكر الآخرون. وهذا هو الإبــداع. إن الــشاعر -كما يقول ستيفن سبندر- يقبل أكبر جزء من الحياة في

(1) محمد عنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث: 307.

(2) أدونيس. زمن الشعر: 284.

عصره، ويتساءل على نحو أعمق من غيره: ما معنى هذه الحياة"[1] وتساؤله هذا هو الباعث الأولي على الإبداع.

لقـــد أخذ بعض الشعراء عن أدونيس هذا المعنى، ورددوه كثيرا في كتاباتهم، يقول عمر أزراج مثلا: "الشاعر يحقق مطمح تفجير رؤيا إبداعية حين يقذف نفسه في المجهـــول ليبدأ الكشف والاكتشاف"[2]. كما نجد في كتابات الشاعر المغربـــي محمـــد بنيس مزيدا لهذا المعنى وبخاصة في مقالاته التي جمعها في كتاب يحمل عنوان حداثة السؤال يقول مثلا: "لا تحرر خارج رؤية مغايرة للأشياء والإنسان حساسية مغايـــرة فمن يأخذ على المبدع الخروج على قالب الرؤية والحساسية، يمارس قمعا ممـــنهجا لتحــــرر هو متعته"[3] ويكاد كتاب أزراج وكتاب بنيس يكونان صياغة جديدة لكتابات أدونيس وبخاصة كتابه: زمن الشعر.

والـــشاعر المبدع عند أدونيس، ليس من يكشف ما لم يكتشف ثم يتوقف بـــل هو الثائر على اكتشافه، أي المتجاوز للآخرين ولذاته معا وباستمرار. إنه يمضي -أبدا- نحو الأمام يبني ويهدم معا، على حد تعبير أدونيس الذي يضيف: إن الشاعر هو من يشعر "إنه غير راض عن المطبقات التي أقامها بين ذاته والعالم الخارجي، ولأنه يشعر أن ما يريد أن يكتبه أو يطمح إليه، لم يحققه بعد، فكأن الإبداع نفي يتقدم، وضمن هذاا المنظور، يصبح التواصل والتشابه نفيا للإبداع، لأنهمـــا يـــؤديان إلى إعادة ما أنتجه السابقون"[4] ولو كان أحد السابقين هو الشاعر المعني ذاته.

ويـــتفق عبد الوهاب البياتي مع هذا الرأي قائلا: "لكي يعيش الشاعر ويستمر في فـــتوحاته في أرض المنفـــى والملكوت، لا بد لأجنحته أن تتساقط الواحدة بعد الأخـــرى، وأن تنمو مكانها أجنحة جديدة قادرة على الطيران والغربة والرحيل إلى أرض النوم والسحر واليقظة المرعبة"[5]

(1) ستيفن سبندر. الحياة والشاعر: 71.

(2) عمر أزراج الحضور: 80.

(3) محمد بنيس. حداثة السؤال: 24.

(4) أدونيس. صدمة الحداثة: 57.

(5) عبد الوهاب البياتي. الديوان. (تجربتي الشعرية) مج2: 108.

وقد أدرك الباحث الجمالي جان برتليمي هذه الظاهرة فتساءل: "هل يعني هذا أن الفنان يندفع آليا من ذاته إلى الثورة لأنه ثائر بطبيعته؟" ودون أن يجيب مباشرة، يستعير إجابات جاهزة على ألسنة بعض الفنانين أمثال "مارتيني" ومقولته عن الرفرفة الثورية الكبرى، وأمثال السرياليين المصممين على تحطيم كل الأغلال[1]

والشاعر إلى جانب ذلك، هو الذي يحيا حياته بطريقة إبداعية، بحيث "يعيش الواقع بكامل أبعاده شريطة ألا يغرق في أحداثه ومظاهره، بل أن يخترقها كالسهم وينفذ إلى ما وراءها"[2].

ويضيف أدونيس إلى هذين الشكلين من أشكال الإبداع، أعني الإبداع في الرؤية والفكر، والإبداع في معايشة الواقع، شكلا إبداعيا ثالثا هو الإبداع في اللغة، ولا شك في أن هذا الشكل هو نتيجة للشكلين السابقين، يقول: "كل شاعر يشعر وبفكر ويكتب انطلاقا مما هو، وهذا يعني أن له طريقته المختلفة المميزة في استخدام اللغة، بهذه الطريقة ينتج كلامه الخاص المغاير من حيث أنه ينطوي على الدلالة أو يكشف عن فضاء شعري، خاصين، مغايرين"[3]

أشار أدونيس -ضمن هذا النص- في ثلاثة ألفاظ إلى شمولية الإبداع عند الشاعر حين قال كل شاعر يشعر ويفكر ويكتب. إن هذه الثلاثة: الشعور والتفكير والكتابة، تجعل الشاعر رديفا للإبداع ذاته. إن الشعور بما لا يشعر به الآخرون يقتضي نوعا من التفكير مخالفا للمألوف، وهذا التفكير يتطلب لغة جديدة قادرة على التكيف معه والاستجابة له. ويعطي أدونيس أهمية بالغة للغة الشعرية، حتى أنه عرف الشاعر بفارس الكلمات. يقول: "الشاعر الجديد فارس ينتشل الكلمات من الغدير الذي غرقت فيه، ينسلها كلمة كلمة من نسجيها القديم، يخيطها كلمة كلمة في نسيج جديد"[4]

وليس أدونيس الوحيد في تعريف الشاعر من خلال علاقته باللغة فنازك الملائكة، التي تعد نقيضا له في المذهب الشعري -ترى أن الشاعر هو: "من يمد

(1) جان برتليمي. بحث في علم الجمال: 61.

(2) أدونيس، فاتحة لنهايات القرن: 73.

(3) أدونيس. سياسة الشعر: 7.

(4) أدونيس، تجربتي الشعرية. الآداب س. ع3. مارس 66: 3.

للألفاظ معاني لم تكن لها، وقد يخرق قاعدة مدفوعا بحسه الفني، فلا يسئ إلى اللغة، وإنما يشدها إلى الأمام"[1]

ويقتـــرب من هؤلاء الشاعر حمري بحري قائلا: "إن الشاعر إنسان جوال بين اللغة حيث يعود إلينا بين الحين والآخر بأزهار لم نرها من قبل ويحكى لنا عن عالم لم نره من قبل أيضا"[2]

يمكـــن أن نجمع شتات هذا التعريف ونلخصها في أن الشاعر شخص رافض للـــصورة الـــتي عليها الحياة في جوانبها الثقافية والسلوكية والجمالية وبالتالي يحمل نفـــسه مسئولية إعادة صياغة هذه الصورة، وإبدعها بشكل جديد، وباستمرار. إنه كما قال أدونيس في صياغة رائعة: نفي يتقدم.

2- الشاعر إنسان مثقف:

الـــشاعر نموذج الإنسان المثقف. إن ما يتميز به من موهبة، ومن رؤية حادة وشعور متوقد، وذكاء نشط، وفكر لماح، يمكنه من القدرة السريعة على الاستيعاب وتشكيل هذا المستوعب الثقافي في رؤية خاصة، بحيث لا تصبح الثقافة مجرد تراكم لمعلومات مخزنة في الذهن بل تصبح "فلسفة" تفسر الحياة، وتحدد الموقف مما يحدث فـــيها. يقول الشاعر عبد الوهاب البياتي: "ثقافة الشاعر تتحول إلى رؤيا. ولا تعود مجـــرد أرقـــام ونظريات. والرؤيا تتحول إلى سلوك تتسربل به الحياة بأسرها وقد يكـــون صحيحا أن الشاعر يشبه العالم في غير ناحية إلا أنه يختلف عنه حين تصبح المعرفة لديه رؤيا لا تتموضع في المكان وإنما تتجاوز الواقع إلى المستقبل"[3].

وتـــربط الـــشاعرة نازك الملائكة بين الثقافة والذوق الفني والحس اللغوي والخلـــق الجمالي والإبداع الدلالي، تقول: "إنالشاعر من يملك ثقافة عميقة تمتد جذورها في صميم الأدب المحلي قديمه وحديثه، مع إطلاع واسع على أدب أمة أجنبـــية واحدة على الأقل، بحيث يتهيأ له حس لغوي قوي لا يستطيع معه، إن هو خلق، إلا أن يكون ما خلق جمالا وسموا، فإذا خرق قاعدة، أو أضاف لونا

(1) نازك الملائكة. الديوان. مج. 102.

(2) حمري بحري. المجاهد، مارس. 1989. ه 1491: 66.

(3) عبد الوهاب البياتي. الوطن العربي. ع 387 يوليو 1984: 55.

إلى لفظة، أو صنع تعبيرا جديدا أحسسنا أنه صنع، وأمكن لنا أن نعد ما أبدع وخرق قاعدة ذهبية"[1]

وأسهم أدونيس في هذا التعريف، إلى جانب تعريفه السابق القائم على فكرة الإبـــداع، ربما لأن الإبداع الحقيقي لا يتم خارج الفراغ الثقافي والمعرفي، ولذلك فقد ربط أدونيس، كما فعلت نازك الملائكة، بين الثقافة والإبداع. يقول: "الشاعر الخلاق هو الذي يبدو في نتاجه كأنه نابع من كل نبضة حية في الماضي"[2]ولا شك في أن أدونـــيس يـــؤكد -إلى جانب الثقافة- فكرته عن التجاوز والاختلاف حين أشار إلى مغايرة كل ما عرفه الماضي، وهو الأمر الذي يختلف فيه مع نازك الملائكة في نـــصها السابق. إن أدونيس ينظر إلى مسألة الثقافة في ضوء الخصوصية الشعرية، بمعـــنى أن تكـــون الثقافة خادما للشعر، وليس العكس. وهذا يتضمن أن تتحول الـــثقافة -كما قال البياتي- إلى رؤيا، أي خفية تطل من خلف ثقوب القصيدة فقط.

وفي هذا السياق، يقول صلاح عبد الصبور: "إن الفنان يولد في الفن، ويعيش فـــيه، ويتنفس من خلاله، وكل فنان لا يحس بانتمائه إلى التراث العالمي ولا يحاول جاهدا أن يقف على إحدى مرتفعاته فنان ضال، وكل فنان لا يعرف آباءه الفنيين إلى تاســـع جـــد، لا يستطيع أن يكون جزءا من التراث الإنساني، وهو في الوقت نفسه لا يستطيع أن يحقق دوره كإنسان مسئول في هذا الكون"[3]

يـــشير صـــلاح عـــبد الصبور إلى مسألة بالغة الأهمية، في التمييز بين الشاعر الأصـــيل وغيره، فالشاعر ليس مجرد شخص يعيش كالآخرين ويرى العالم مثلهم، ويتلقى مثيرات الحياة مثلما يتلقونها، ومن حين إلى حين، ينـــزوي ليصوغ بطريقة آلـــية نصا يسميه قصيدة. الشاعر، حسب عبد الصبور -لا يأتي إلى الشعر من عالم آخـــر، إن لديـــه عالمـــا واحدا يعيش فيه، يولد فيه ويموت فيه، وهو حين يكتب قـــصيدة، فإنه يكتبها كجزء من سلوكه اليومي، فالشعر- في ضوء هذا التصور- ليس مجرد كتابة نص، ولكنه معايشة مستمرة للحياة بروح الشعر.

---

(1) نازك الملائكة. الديوان مج2: 10.

(2) أدونيس. سياسة الشعر: 26.

(3) صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر: 111.

وقد تفطنت نازك الملائكة إلى هذه القضية فقالت: "يحتاج الشاعر إلى أن يعـيش الحياة لحظة لحظة، وإلى أن يبقى يقظ القلب والذهن مفتوح الشبابيك للوجـود، وإذا أردت الإيجاز قلت إن على الشاعر أن يكرس حياته للشعر"[1]. تـؤكد نـازك الملائكة على الصحوة الذهنية والوجدانية المستمرة للشاعر على معايـشة الحياة، هذه الصحوة هي التي تمكن الشاعر من النفاذ إلى أسرار الحياة دونمـا واسطة، وثقافة الشاعر الحقيقية التي يستثمرها في شعره هي هذه الثقافة الـتي يحصلها، من غير واسطة ويعتصرها من قلب الحياة في عذريتها وصفائها الأول.

هذا المفهوم بلوره أيضا عبد الوهاب البياتي، في نص آخر حين قال: "الشاعر مـثقف عـصره، هذا أولا، وهو يطلع ويتعرف إلى الحياة، ليس من خلال الكتب فحـسب، وإنمـا بواسـطة قواه المادية والروحية ثانيا، يستشف الشاعر الملامح الموضـوعية لقـوانين الكون الكبرى"[2] وإذا كان الشاعر كذلك، أي أنه قارئ محترف لكتاب الكون الكبير، فإنه بالتالي، كما يقول: "متسكع وجواب آفاق، لا يقـر لـه قـرار، فـإن توقف قليلا فلكي يلتقط أنفاسه ولكي يعيد تنظيم قلقه واستبصاره وتشوقه للمستقبل"[3]

إن الـشاعر يقوم بذلك حتى يعيش الحياة بكل ثرائها وامتلائها، وحتى ينظر إليها في وجهها لا في قفاها، ويتلمسها بكل كيانه، جسدا وروحا، كما الأفعى - حسب تعبير كازا نتزاكي- يقول ستيفن سبندر: "الفنان رجل تعود (...) على أن يعـيش حـياته بطريقة مباشرة. فهو لا ينظر إلى الحياة من خلال أعين الناس، ولا يدع استجاباته الماضية تميت في نفسه إحساسه المباشر"[4]

نختم إذن بالتأكيد على أن الثقافة التي تخص الشاعر والتي أصبحت علما عليه، ليـست تلـك الثقافة التي تتحول إلى تراكم بل تلك التي تتحول إلى بناء، حسب تعبير مالك بن نبـي، أي تلك الثقافة التي تنصهر داخل الذات، وتتحول إلى رؤيا

---

(1) نازك الملائكة. في عبد العال الحمامصي. هؤلاء يقولون: 155.

(2) عبد الوهاب البياتي. الوطن العربي. ع 387 يوليو 1984: 55.

(3) نفسه. الديوان (تجربتي)م2: 33.

(4) ستيفن سبندر. الحياة والشاعر: 32، 33.

أو معرفة، تجعل الشاعر أقدر على تجاوز المحدود، وأقدر على إدراك الحاضر، وأقدر على استشراف المستقبل.

3- الشاعر إنسان "فلسفي"

أكد صلاح عبد الصبور ونازك الملائكة والبياتي منذ حين، على أن الشاعر لا يعـــيش الشعر للحظات فقط، وإنما يعيش حياته بموقف معين خاص به، منطلق من تـــصور فكري أو فلسفي أو أيديولوجي، أو حتى وجداني، يفسر به أحداث الحياة المختلفة. ومن هنا جاء وصف الشاعر بالنـــزعة الفلسفية. إن الشاعر والفيلسوف يتلقـــى كل منهما "العالم" من خلال رؤية أو موقف، وإن اختلف التعبير عن هذا "التلقي"، إن للشاعر -مثل الفيلسوف- وجهة نظر مستقلة، من خلالها يرى العالم ويفـــسره. قال صلاح عبد الصبور: على الشاعر أن تكون له "وجهة نظر عامة في مـــشكلات الكون الكبرى، أو بتعبير عصري، أن تكون للشاعر فلسفة، ولا نعني بالفلـــسفة أن يكون الشاعر فيلسوفا أو قارئ فلسفة، بل أن يكون له تصور خاص للكون تصنعه ثقافته وقراءته وتجاربه ووراثته ومزاجه"[(1)]

وثقافـــة الـــشاعر، التي أشرنا إليها في الفقرة السابقة، هي التي تمنحه القدرة، بالإضـــافة إلى قـــدرات ذاتـــية تعود إلى الموهبة أو المزاج، على تكوين هذه الرؤية الفلسفية. إن شاعرا دون رؤية هو شاعر دون خصوصية، والشاعر دون خصوصية شـــاعر لا يستطيع أن يثبت طويلا في تاريخ الشعر. لقد كتب خليل حاوي في هذا المعنى: "إن لقب شاعر عظيم له تعريفه بهذا المعنى، هذا الشاعر يستوعب ويتمثل ما يستوعب ليطبع الأشياء بطابعه الخاص، وهذا الطابع هو طابع عالم متكامل تكاملا عضويا تغلب فيه قيمة البناء على قيمة الحجارة التي دخلت في تكوينه"[(2)]

لقـــد قلنا منذ حين، إن معارف الشاعر وخبراته تتحول إلى نسق فكري، وهـــذا يعـــني أن ثمـــة سلسلة من العمليات التي تتم داخل الشاعر تتحول فيها المعلومات إلى معرفة أو إلى رؤية، ويحدد خليل حاوي -حسب النص السابق- ثلاث عمليات هي:

---

(1) صلاح عبد الصبور. كتابة على وجه الريح: 70.

(2) خليل حاوي. في محي الدين صبحي. مطارحات في فن القول: 71.

1. الاستيعاب: جمع المعلومات ودخول التجارب؛
2. التمثل: تحويل المعلومات وإعطاؤها دلالات جديدة؛
3. الــرؤية أو النــسق الفكري، وهو ما عبر عنه خليل حاوي بطبع الأشياء بالطابــع الخــاص، وهذا يقتضي توظيف المرحلة الثانية (التمثل) في قراءة "العالم"، وهنا -كما قال- تغلب قيمة البناء على قيمة الحجارة، أي قيمة الذاتي على قيمة الموضوعي، وقيمة "الفلسفة" على قيمة "الثقافة".

يشير حاوي -أيضا- إلى فكرة الشمولية التي تطبع رؤية الشاعر، الذي يقدم صــورة عن "عالم متكامل تكاملا عضويا". هذه الرؤية تعمل على إقامة بناء تفقد فــيه "الحجارة" قيمتها. إن ما سماه خليل حاوي بالطابع الخاص، هو ما نجده عند الــشاعر الفرنسي شارل بودلير باسم "الجوهري" حيث يقول: "الفنان الجدير حقا بهذا الاسم العظيم يجب أن يكون لديه ما هو جوهري في ذاته ينفرد به مما سواه"(1)

إن هــذه الخــصوصية أو هــذه النظرة الشمولية، هي التي تمنح الشعر عمقه الفكــري، وبعــده الحضاري، وخاصيته الإنسانية، بحيث يتحول الخاص إلى عام، والجزئي إلى كلي، وقد صاغ خليل حاوي هذا المعنى صياغة فلسفية حين قال: "إن الــرؤيا الكونية هي التي تمد الشاعر بمعرفة ما تقتضيه اللحظة الحضارية التي يعيشها مــن موقف حضاري يتصف باليقين المبرم، ويستند إلى سلم من القيم المتعالية عما هــو آني وعابر، قيم تنبع من الأصول الخفية في طبيعة الإنسان، وتسبغ على ما هو قومــي صــفة إنسانية، تجعله مصدر استلهام للشاعر يعود إليه كلما احتجب عنه اليقين، وامتنعت عنه التجربة الخفية"(2)

والــشعر -كما يقول البياتي: "هو الوجه الآخر للفلسفة والفكر، وكل شعر يحاول أن يقطع أو يتنكر لهذا الوجه الثاني يسقط في التفاهة واللامعنى وفي "العدمية اللغوية، أي اللغة التي لا تقول شيئا على الإطلاق"(3)

إن هــذه الخاصــة، هي التي تحفظ للشاعر امتداده التاريخي، واستمراريته في الحــياة، لــيس الــشعر غناء ذاتيا ينتهي عند حدود الشهوات العابرة، إنه حاجة

---

(1) محمد غنيمي هلال. النقد الحديث: 307.
(2) خليل حاوي. فيس إيليا الحاوي. خليل حاوي في مختارات من شعره ونثره ج2: 165.
(3) عبد الوهاب البياتي. في محي الدين صبحي. مطارحات في فن القول: 24.

وجـــودية، ونـــشيد الإنسانية الثابت لا الآني، وما لم يكن كذلك فإنه يأفل بأفول النـــزوة.

لقد تحدث صلاح عبد الصبور عن عملية مواصلة الكتابة الشعرية بعد مرحلة الـــشباب الأول، فـــرآها مرهونة بمدى ارتباطها بهذه الرؤية الفكرية، يقول: "إن الشاعر بعد الخامسة والعشرين من عمره" في حاجة إلى التحول عن النظر الداخلي (...) إلى النظـــر الخارجي في الكون، والتجربة الشعرية عندئذ جديرة بألا تصبح تجربة شخصية عاشها الشاعر فحسب بحواسه ووجدانه، بل هي تمتد لتصبح تجربة عقلية أيضا، تشمل على محاولة اتخاذ موقف من الكون والحياة"[(1)]

ويتخذ صلاح عبد الصبور من الرؤية الكونية مقياس الشاعرية الحقة، وتاريخ ميلاد الشاعر الحقيقي؛ فالشاعر قبل أن يكتسب هذه الرؤية يكون في مرحلة تعلم الأبجديـــة الشعرية، ويظل ما يكتبه حبيس حدود ذاته الضيقة. إن الشاعر الذي "لا يـــريد أن يرى أكثر من زرقة عيني حبيبته، شاعر لن يكون له كبير متسع في هذا العصر. إن على شاعرنا أن يغور بعيدا مع كل ما يجد في مجتمعه وعصره وأن يتفهم متناقضاتها وتطلعاتها"[(2)] كما قال بلند الحيدري.

إن الـــشعراء حـــين يؤكدون على هذه الرؤية الكونية أو على هذا البعد الفلـــسفي العمـــيق. إنما يفعلون ذلك من باب الشعور بثقل الرسالة الشعرية، ومـــسئولية الشاعر أمام الإنسانية، وبخاصة في العصور التي تتجمع فيها أشكال القهـــر المتعددة، كما أن تأكيدهم على ذلك يأتي لينفي "فهما عاميا" ينظر إلى الشعر على أنه الكلام الجزافي الذي لا جدوى من ورائه. وأنه نقيض، من حيث الفعالية، للعلم أو للفكر.

إن مـــسئولية الفنان بعامة -كما يقول البياتي- هي إعادة الأمور إلى وضعها الطبيعي "لأن العصور البربرية تجمعت في عصر واحد"[(3)] ويقول عمر أزراج" هوية الـــشاعر تتجدد وتبرز كلما استطاع تنظيم فوضى هذا العالم وتدجين الغرابة"[(4)]،

---

(1) صلاح عبد الصبور. حياتي في الشعر: 76.

(2) بلند الحيدري. الطليعة الأدبية. ع 12 س 3 كانون أول 1977: 33.

(3) البياتي كل العرب. ع 286 لسنة 1988: 55.

(4) عمر أزراج الحضور: 49.

وقبل ذلك كان ستيفن سبندر يقول: "الشاعر هو الشخص الذي يتحقق في فنه وجوده ووجود الآخرين ووجود الطبيعة خارجه"(1)

هذا وجه من وجوه الشاعر كما يراه الشعراء أنفسهم، وهو الوجه الذي يظهر فيه مفكرا لا مراهقا، وجماعة لا فردا، وممتدا إلى خارج حدود الذاتية منفتحا على الإنسانية والعام.

4- الشاعر إنسان ذو بنية نفسية خاصة

لا تخلو دراسة في نظرية الشعر من الحديث الضافي عن التركيبة النفسية الخاصة التي تميز الشاعر؛ فقد تحدث النقاد والدارسون الغربيون عن طبيعة الشاعر الوجدانية. يعرف "امى لويل" الشاعر بأنه "إنسان ذو شخصية حساسة بشكل فائق، وأفعاله لا واعية تغذي وعيا سلبيا، وتتغذى منه أيضا"(2) ويتحدث "ج. أ. ودري" عن علاقة الشاعر بالحياة قائلا: "إن علامة الشاعر... هي أن يخوض غمار الحياة بالانفعال أكثر مما يفعل بقية الناس، فالانفعال شرط وجوده، وهو جوهر كيانه... إن الشاعر تواق إلى الانفعال يغذي النار التي تستهلكه، وبهذا وحده ينعم بالقدرة الخلاقة"(3) وقد كتب "وردزورث" يوما يقول: "إن الشاعر قد أضاف استعدادا للتأثر أكثر من غيره من الرجال بالأشياء الغائبة حتى لتبدو عنده وكأنها حاضرة"(4)

وحسب هذه النصوص، فإن الخصوصية النفسية المتمثلة في الانفعال الحاد والحساسية المرهفة، هي تحديد، آخر لهوية الشاعر، وشرط لوجوده. فإذا كان الشعر يعني الإبداع، فإن الإبداع مرهون بالانفعال والتأثر والإحساس السريع، وهي السمات الرئيسية للتركيبة النفسية للشاعر، حسب هذه النصوص.

أما في الشعر العربي المعاصر، فقد اعتبر المقالح التكوين النفسي للشاعر هو الفارق الجوهري بينه وبين غيره، يقول: "الاستثناء الوحيد القائم بين الشعراء

---

(1) ستيفن سبندر الحياة والشاعر: 63.

(2) داين شوماخر. القيمة المعرفية. للأدب. مجلة فصول. 5 ع 3 1986: 28.

(3) جيروم ستولنيتز. النقد الفني: 145.

(4) أليوت. فائدة الشعر وفائدة النقد: 77.

وغيرهم من البشر يتجلى في التكوين النفسي للشاعر، وهو تكوين متميز، كما يصفه علماء النفس -يقوم على الإحساس المرهف والخيال الخارق، وهذا التكوين الخاص أو المتميز يجعل الشعراء أو الفنانين وسائر المبدعين في حالة قلق دائم وتوتر مستمر، ولذلك فقد قيل إن أعصاب البشر تحت جلودهم، أما الشعراء، فأعصابهم فوق جلودهم. وبفضل هذا الاختلاف في التكوين النفسي وفي وضع الأعصاب تكون استجابة الشاعر، لكل من الألم والفرح، فورية وآنية، ويتركز في الاستجابة أكبر قدر من الانفعال باللحظة الراهنة، اللحظة الأخيرة لأي من المؤثر: الألم الطاحن أو الفرح البهيج"[1]

يكاد المقالح، في هذا النص الطويل يحيط بما تناثر في كتابات الشعراء والنقاد عن التركيبة النفسية والروحية للشاعر، فقد تحدث عن المفهوم النفسي المركزي للشاعر وهو هذا الإحساس المرهف الذي سوف تتبعه مجموعة من الحركات النفسية أو السلوكات الجسمية، فهذ ه الرهافة الوجدانية هي ما يولد حالة القلق والتوتر الدائمين، ويجعل الاستجابة للمؤثرات الخارجية استجابة سريعة وعنيفة، فهي إما فرح بهيج وإما ألم طاحن. والشعر - كما سبق- هو وليد إحدى هاتين الحالتين: حالة الفرح الكبير أو حالة الحزن الكبير.

وتحدث صلاح عبد الصبور عن سرعة التأثر الوجداني لدى الشاعر، بحيث تتفتح ذاته عبر كل خلاياه، لتعيش هذا الأثر الوجداني، يحدثنا عن هذه الحالة من خلال تجربته الشخصية، عن فرحه الغامر حين اكتشف في نفسه القدرة على كتابة الشعر، وبلغ به الفرح إلى حدود حالة "الفرح الكبير" أو جنون السعادة التي لا تتحملها الذات. "وما أوجع هذا الإحساس بالتميز فهو يثقل على القلب ويدفع إلى الوحدة، ويطالب صاحبه بمستوى آخر من الإحساس بالكون والحياة، إنه ليلقى به في عذاب السعادة وعليه أن يعبر، لا كما يعبر الناس، بل كما يعبر الشعراء"[2]

إن وعي الشاعر بهذه الرسالة يجعله مندفعا للتعبير بأقصى ما يملك من إحساس، وبجميع ما يملكه من حواس، وبكل ما تجمع لديه من لغة وصور وأفكار،

---

(1) عبد العزيز المقالح. الشعر بين الرؤيا والتشكيل: 55، 56.

(2) صلاح عبد الصبور. حياتي في الشعر: 58: 59.

ولـــذلك تـــبلغ اســـتجابته قمتها، فهي إما فرح غامر وإما حزن طاحن، إما سعاة مطلقة، أو شقاء مدمر، إن استجابته لا تعرف الوسط أو المعقولية، لأهما -الوسط والمعقولية- نقيض الشعر، فالشعر ابن اللحظات الكاملة، ابن القمة.

ومبعث هذا الإحساس الجارف بالأشياء والعالم، هو أن الشاعر لا يتلقى العالم عـــبر قناة واحدة، كما يتلقاه غيره، وإنما يتلقاه بكل كيانه. "ولا أحد يعلم- كما يقـــول يوسف الخال- غير الإنسان المبدع الخلاق ماهو الألم الكياني العميق، الألم الذي لا يرحم، الألم الذي لا يطاق، لولا ومضات الفرح والعزاء في أجوائه الكالحة المظلمـــة، لذلك كان الإنسان الخلاق هو الإنسان الأكمل، وهذا ما يمنحه الحق في أن يكون متعاليا على اتضاع، شامخا على انكسار، سيدا وخادما معا"[(1)]

وقياســـا علـــى ما قاله الخال، فإنه لا أحد يعرف معنى الفرح العميق، الفرح الكـــياني غـــير الـــشاعر المـــبدع الخلاق، وقد تحدث الشعراء عن ذلك، فقد قال "وردزورث" إن الـــشاعر "يغتبط أكثر مما يغتبط سائر الناس لروح الحياة التي تدب فـــيه"[(2)]. إن فرح الشاعر أو حزنه حالتان موصوفتان بتحديد كثافة هذا الفرح أو الحزن، فمن النصوص السابقة، نجد الفرح البهيج والألم الطاحن، والحقيقة أن كل المكـــونات النفسية للشاعر متبوعة دائما بأوصاف تميزها عن مكونات أي إنسان آخـــر، ففي نص "لوردزورث": إن الشاعر رجل "أوتي حسا **أرهف** وحماسة **أحر**، وشـــعورا **أرق** ودرايـــة **أشمل** بطبيعة البشر، ونفسا **أوسع** أفقا مما يحتمل أن يكون لعامـــة الـــناس"[(3)] ولـــنلاحظ أن كل مكون نفسي متبوع بوصف يحدد طبيعته وكثافته، وهذا الوصف هو ما يضع الحد الفاصل بين الشاعر وغيره.

لقـــد يسمو فرح الشاعر وحزنه، حتى يصلا حالة مماثلة لحالة الوجد الصوفي، الـــتي يمتـــزج فيها الحزن والفرح، الفرح بالحضور والحزن للغياب، ولذلك قلنا إن الـــشاعر يعيش حالة أخرى تتجاوز الفرح والحزن معا هي حالة الطرب أو الوجد، حـــيث يجـــتمع "النقيضان" ويتعانق "الضدان" في انسجام كامل، وهذه الحالة هي رحلـــة نفـــسية عمـــيقة يصلها الشاعر عبر معاناة عميقة كما يقول خليل حاوي

---

(1) يوسف الخال. دفاتر الأيام: 277.

(2) زكي نحب محمود. قشور ولباب (ترجمة لمقدمة الحكايات الغنائية): 26

(3) زكي نجيب محمود. قشور ولباب (ترجمته لمقدمة الحكايات الغنائية): 26.

يتخطى فيها الشاعر مسائل الإدراك الحسي والعقلي -وينصهر في حقيقة مطلقة "تمحي معها الذات والموضوع فما يبقى سوى شعور متميز بالوحدة التامة والانسجام التام"[1]

ومسألة انصهار الذات والموضوع، تحدث عنها الشعراء والنقاد في صور متعددة تدور في معظمها حول ثنائية الفكر والوجدان، أو الوعي واللاوعي، أو الذات والموضوع. وانتهوا إلى تزاوج الحالتين في كل واحد.

تحدث صلاح عبد الصبور عن منطق الشاعر المؤسس على "وجدان يقظ وفكر لماح"[2] والشاعر لا تكتمل هويته عنده، إلا بمدى امتزاج هذين المكونين في ذاته، إنه -كما يقول" بحاجة إلى الإلهين الأسطوريين ديونيزيوس إله البداهة والإحساس المنطلق والنشوة المجنحة، وأبولو إله الفكر والتأمل والمعرفة"[3]

ويقول بلند الحيدري: "أنا لست فكرا منتهيا ولا عاطفة منتهية، أنني أعرف نفسي، تصادما مستمرا بين عقلي وعاطفتي، بين ذاتي السفلى وذاتي العليا، وهذه العملية تستوجب المشاركة ليرتفع التناقض إلى مرحلة الانفجار وربما شكل هذان القطبان في العملية الفنية، أي قطب المشاركة الموضوعية، ثم قطب الحلول الجزئي ذروة العمل الفني"[4]

ويقول محمد بنيس "هذه الذات (الشاعر) ليست عاقلة وواعية دوما، إنها اللاوعي المندفع بالوعي، الجنون الذي يسالمه العقل، الفوضى التي ينظمها الانضباط "[5].

هذه النماذج الثلاثة، تختصر كثيرا من النصوص والآراء، التي تحدد التركيبة النفسية الذهنية للشاعر، هذه التركيبة التي تظهر في شكل ثنائية تنتهي إلى الكل المتوحد والانسجام المتكامل. وهذا الجدل الثنائي هو العامل على الإبداع كما قال عبد الصبور وبلند الحيدري، وقال النقاد أيضا: "إن الجوهري في الفن هو ذلك الاصطدام بين السعادة والشقاء، أو بين الفرح الداخلي والقهر الخارجي المنشأ.

---

(1) خليل حاوي. في: إيليا الحاوي: خليل حاوي في مختارات من شعره ونثره: 164.

(2) صلاح عبد الصبور. الآداب. ع3 س 14 مارس 1966: 8.

(3) نفسه: 8.

(4) بلند الحيدري. في منير العكش. أسئلة الشعر: 169.

(5) محمد بنيس. حداثة السؤال: 38.

وبناء على هذا يعد العمل الفني في الذروة وفقا لاستطاعته على ترسيخ معادلة ذات طرفين متغيرين، ولكنهما مندمجان في تركيبة واحدة"[1]

إن العمل الفني -في ضوء هذه النصوص- يعني أنه لا يكون وليد بعد واحد، لأن الشخص ذا البعد الواحد لا يمكن إلا أن يكون شخصا عاديا، فليس شاعرا من يتلقى العالم بعقله فقط، لأن هذا التلقي لا يتحول إلى فن، قد يتحول إلى فلسفة أو علـــم. وليس شاعرا أيضا من يتلقى العالم بوجدانه فقط، لأن هذا التلقي سيكون تلقـــيا "طفوليا"، قد يستجاب له بالبكاء أو الضحك أو إحدى وسائل التعبير غير اللغة الشعرية. إن التزاوج بين البعدين عملية شبيهة بالتفاعل الكيماوي: ثمة عناصر تظـــل تتـــصادم، تتلاقى وتتنافر، لكنها أخيرا تمتزج وتفرز شكلا مركبا وموحدا. الشاعر أيضا كل منسجم وإن بدا متعدد الأبعاد.

هـــذه هي التركيبة النفسية والذهنية للشاعر، ثنائية تنتهي إلى واحد، وتناقض ينتهي إلى انسجام، إنه تعدد في وحدة، ووحدة في تعدد.

تلـــك، إذن، هي المحاور الأربعة التي رأينا أن نجمع من خلالها الخصائص النفسية والذهنـــية المميـــزة للشاعر والمعرفة له حسب رؤية الشعراء العرب المعاصرين. ويمكن أخـــيرا أن نخلص إلى أن الشاعر إنسان مثقف يحول ثقافته بفعل موهبته وبفعل مكوناته النفسية إلى رؤية خاصة تمكنه من الإبداع. (ثقافة – تكوين نفسي- رؤية – شعر)

ثالثا: الشعرية

من المسائل الأساسية التي نرى لزاما أن تدرس في إطار نظرية الشعر، ما أصبح يعرف بالشعرية، والشعرية مصطلح يطلق عادة ليدل على العناصر التي تجعل الشعر شعرا لا غيره، ولا أريد أن أذهب في استعراض أمر الخلاف حول مفهوم الشعرية، لأن الدرس سينصب على العناصر ذاتها في ضوء المفهوم المشار إليه أعلاه.

لقـــد ظل الفكر الإنساني يطارد الشعر، ويحاول أن يمسك بهذا الطائر الخرافي الذي يسكنه، والذي يحوله من كلام عادي، إلى شعر. سوف نأخذ نموذجين لهذه المطاردة، الأول من تراثنا والثاني من الفكر الغربـــي.

---

(1) يوسف اليوسف. المعرفة ع 183. آيار 77: 64.

ففـــي التراث العربـــي نعتقد أن أشمل نظرية حاولت الإحاطة بالشعرية هي "نظـــرية عمود الشعر"، سواء في صيغتها المكتملة عند المرزوقي، أم قبل ذلك عند الآمـــدي أو الجـــرجاني، إن هؤلاء النقاد جميعا يتحدثون عن "محاسن الكلام" أي عناصر الشعرية. يقول الآمدي: "ليس الشعر عند أهل العلم إلا حسن التأتي وقرب المأخـــذ واختيار الكلام ووضع الألفاظ في مواضعها، وإن يورد المعنى باللفظ المعتاد فـــيه المـــستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استيعرت له وغـــير منافـــرة" لمعناه، فإن الكلام لا يكتسي البهاء والورنق إلا بهذا الوصف"[1] ويقـــول الجـــرجاني: "كانـــت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن، بـــشرف المعـــنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأضاف وشبه فقارب، وبده فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله، وشوارد أبياته"[2]

أمـــا المرزوقـــي الـــذي انـــتهت إليه الصياغة المكتملة للنظرية فيقول: "إنهم (الـــشعراء) يحاولـــون شرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف (...) والمقاربة في التشبيه والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الـــوزن، ومناســـبة المـــستعار مـــنه للمستعار إليه، ومشاكله اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما"[3]

والـــنقاد في دراساتهم ينتهون إلى اعتماد صياغة المرزوقي[*] على أنها الصياغة التنظيرية الوافية في خصائص الشعر الجيد. ويفصلون كلام المرزوقي إلى سبعة بنود. 1 - المعـــنى 2- اللفظ 3- الوصف 4- التشبيه 5- النظم 6- الاستعارة 7- علاقة اللفـــظ بالمعنى. وهذه البنود السبعة يمكن أن تكون في أي كلام، شعرا كان أم نثرا جيدا كان أم سيئا، ولذلك فإن الأوصاف المصاحبة لهذه البنود هي الأساس، وهذه

---

(1) تراجع النصوص في مصادرها وفي: رجاء عيد. التراث النقدي: 139. وما بعدها

(2) تراجع النصوص من مصادرها وفي: رجاء عيد التراث النقدي: 139.

(3) المرزوقـــي: شـــرح ديوان الحماسة. المقدمة. 9: 1. هذا وقد استكشف الباحث محمد الهدلق رسالة لأبي اسحق الصابي عنوانها "رسالة في الفرق بين المترسل والشاعر تبين من خلالها أن المرزوقـــي لم يكد يزيد على ترداد ما ورد في رسالة الصابي. أنظر، الهدلق. في: قراءة جديدة لتراثنا النقدي 2: 581، 597.

(*) يعـــتمد د. عـــبد الملـــك مرتاض نظرية الجاحظ في تحديد الشعرية، أنظر د. مرتاض. بنية الخطاب الشعري: 72.

الأوصـــاف هـــي الـــتي تحقق الشعرية، كما أن الأوصاف التي تصاحب خصائص الـــشاعر هـــي الـــتي تحدد الشاعر وتميزه عن غيره، كما تحدثنا عن ذلك في فقرة "الشاعر".

ولذلك فقد جعل المرزوقي كل بند معرفا بوصف ضروري له.

1. فالمعنى يشترط فيه الشرف.
2. واللفظ يشترط فيه الجزالة والاستقامة.
3. والوصف يشترط فيه المقاربة.
5. والنظم يشترط فيه التحام أجزائه.
6. والاستعارة يشترط فيها مناسبة المستعار منه للمستعار له.
7. وعلاقة اللفظ بالمعنى يشترط فيها المشاكله[1]

ولقـــد درس الدكـــتور عز الدين إسماعيل -بعمق- هذه النظرية- في كتابة "الأســـس الجمالـــية في النقد العربـــي" وقارنها بنظرية لمؤلف غربـــي هو "دونالد ستوفر" تقوم هي الأخرى- على سبعة بنود:

1. اللغة الخاصة
2. العمق في التجربة
3. العاطفة
4. الحسية
5. التعقيد
6. القوة الإبداعية
7. الشكل المنظم[2]

وهذه الشروط الشروط السبعة وضعها ستوفر - في الأصل- لتحديد مفهوم الـــشعر، كمـــا وضع النقاد العرب نظرية عمود الشعر لتحديد جيد الشعر، ولكن

---

(1) يـــراجع د. عز الدين إسماعيل. الأسس الجمالية في النقد العربي لمزيد من الشروح المتعلقة بهذه المصطلحات وأوصافها.

(2) تراجع هذه النظرية مقارنة بنظرية عمود الشعر في: عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي: 344 وما بعدها.

هذه الشروط صالحة أيضا لتحديد خصائص الشعرية لأن التعريف، في الأخير، هو عملـــية استقراء واستخلاص للعناصر التي تميز الشيء عن غيره، فكما أنها تعريف للشعر هي أيضا تحديد للشعرية.

يمكن إعادة صياغة النظرية العربية (عمود الشعر) في ثلاثة محاور:

1. المحور الدلالي، اللفظ والمعنى والعلاقة بينهما (البنود 1، 2، 7)
2. المحور التصويري (البنود 3، 4، 6).
3. المحور التركيبـــي البنيوي (النظم) (البند 5).

وهـــذا يعـــني أن العـــرب اهتموا أساسا بالجانب اللغوي والجانب البلاغي والجانـــب التركيبـــــي، أمـــا نظـــرية دوناد ستوفر فقد اهتمت بالجانب اللغوي وبالجانـــب النفسي الذي أهملته النظرية العربية -وبالجانب التركيبـــي، إضافة إلى جانـــب أهم هو الرؤية الشعرية التي أشار إليها ستوفر بالخصائص المتعلقة بالإبداع (الحسية التعقيد، القوة الإبداعية).

أمـــا في الـــشعر العربـــي المعاصر فقد تحدث الشعراء من زوايا مختلفة ويمكن استعراض الخصائص الجوهرية للشعرية فيما يلي:

1- الفجائية:

بمعـــنى أن يتلقى القارئ القصيدة من زاوية لم يكن ينتظرها، أما إذا كان بينه وبـــين القـــصيدة مـــوعد سابق فإنها تفقد فعاليتها الفنية، كما يفقد القارئ إحساسه الجمـــالي بها. يقول أدونيس: "لاأظن أن للشعر مقاييس نهائية، إلا أن هناك مقياسا أو قاعـــدة عامة هي أن الشعر العميق أو الغني، بنظري، هو الشعر الذي يتضمن نوعا من المفاجـــأة"[1] والمفاجأة مقياس عام، مثلها مثل الشعرية، فما يعد مفاجئا لقارئ، قد لا يعد مفاجئا لقارئ آخر، لأن مقياس المفاجأة، أن تصدم المتلقي بما لا يتوقعه، أي أن تقـــدم لـــه نمـــوذجا جماليا لم يسبق أن تلقاه، ومن هنا نسبية المفاجأة، فالمتلقي المطلع قد لا تفاجئه إلا النماذج النادرة، أما المتلقي العادي فقد تفاجئه كل القصائد، وهكذا يبقى مقياس الفجائية -على أهميته نسبيا وهلاميا-.

---

(1) أدونيس. في وليم الخازن. كتب وأدباء: 25.

وإذا كانت الفجائية تنطلق من النص الشعري في ذاته، فإنه في إطار اختلاف القــراءات ونــسبيتها، يمكن أن تطرح في إطار مسألة التلقي أيضا، لكن أدونيس يؤســس مفهومه للفجائية- بوصفها عنصرا من العناصر الشعرية على الخصوصية الفنــية، بمعنى أن الفعالية الجمالية تحققها القصيدة بذاتها وليس بما تؤول إليه، يقول: "الــشعر يقــوم بخــصوصيته الفنية، أي من حيث هو طريقة خاصة في التعبير"[1] والشعر يكتسب قيمته "من داخله، من غنى التجربة والتعبير وليس من الخارج، مما يعكسه أو يعبر عنه"[2]

2- الإثارة:

يــرتبط مقــياس الإثــارة بمقياس الفجائية، إلى درجة يمكن اعتبارهما مقياسا متكاملا، فقد تحدث الشاعر الفرنسي أبو لينير (1880-1918) عن التجديد فرأى أنه لا يكمن -فقط- في التقدم وإبداع الأشكال غير الموجودة، بل يتحقق التجديد دون حــصول تقدم، وذلك فيما هو موجود ولكنه غير معروف[3] أي في الكشف الذي سيصبح مقولة مركزية عند أدونيس، الذي يرى أن "أهمية الشاعر تقاس بمدى إثارتــه، أي بالعالم الذي أراد أن يكشف عنه"[4]. ومقولة "الكشف" من أدبيات الرمزيين والسرياليين و"الحداثيين" بعامة، وقد استعملها أدونيس في تنظيراته بشكل واسع، وجعل أحد أبحاثه المهمة تحت عنوان "الكشف عن عالم يظل في حاجة إلى كشف" وهي عبارة ينسبها أدونيس إلى الشاعر "رونيه شار" تعريفا للشعر.

ونحن حين نربط بين فكرة أدونيس والأصول التي استمد منها فليس ذلك إلا من باب الدراسة المقارنة، لأننا نؤمن، أيضا أن القصيدة إذا جاءت إلى الملتقى مثلما تجيــئه كل القصائد، فلن تستثيره. إن القصائد التي تذكرنا بالمتنبــي أو أبــي تمام، لا يمكــن أن تحــيا إلا قليلا، لأنها تفتقد إلى الذاتية أو الخصوصية الفنية، وكذلك القــصائد الــتي تذكرنا بالسياب أو البياتي أو درويش، إنها تفقد فعاليتها الجمالية

---

(1) أدونيس. صدمة الحداثة: 55.

(2) نفسه. ديوان الشعر العربي ج1: 14.

(3) أبولينير. الفكر العربي المعاصر. ع 10 شباط 81: 104.

(4) أدونيس. سياسة الشعر: 37.

بمجرد ما يكشف المتلقى مصدرها. ويؤكد هذا المعنى الذي نذهب إليه عبد العزيز المقالح بقوله: "إن القصيدة الجديدة هي ذلك المخلوق الأدبي المعاصر الذي يحمل ملامح العصر وصوره، وصوت العصر وإيقاعه، ولا يذكرك حين تقرأه بأحد من شعراء الأسلاف العظام"[1]

ثمة في المتلقى حاسة جمالية حين تتشبع بنماذج شعرية معينة يصبح من الصعب -نتيجة لهذا التشبع- أن تتأثر بالنماذج المشابهة لها. لذلك نعد فكرة الإثارة في غاية الأهمية حين يتعلق الأمر بمسألة الشعرية.

إن علاقة الإثارة بالفجائية هي علاقة السبب بالنتيجة، بحيث يمكن اعتبار الإثارة فعلا من قبل الشاعر، والفجائية رد فعل من قبل القارئ.

3- الاختلاف:

وحتى تتمكن القصيدة من تحقيق الفجائية والإثارة، لا بد من أن تكون "سيدة ذاتها" إن القصيدة-الأمة، التي يرتبط وجودها بعامل خارجي، قصيدة قاصرة، لأنها ترهن وجودها بوجود سابق، وتضع مصيرها أسير تراث سابق. كتب نزار قباني يصف القصيدة الجيدة قائلا: "القصيدة الجيدة هي النسخة الأولى التي ليس لها نسخة ثانية، سابقة لها أو لاحقة بها، يعني أنها زمان وحيد، هارب من كل الأزمنة، ووقت خصوصي منفصل كليا عن الوقت العام. القصائد الرديئة هي التي تعجز عن تكوين زمنها الخصوصي فتصب في الزمن العام وتضيع كما تضيع مياه النهر في البحر"[2]. إن نزار قباني يتحدث عن الفرادة كمصطلح مرادف لمصطلح الاختلاف الذي استعمله أدونيس في قوله: إن "جوهر القصيدة في اختلافها في ائتلافها"[3]

ومنطق أدونيس ونزار والمقالح لا يبني مفهوم الشعرية على جمالية المحاكاة، بل على جمالية التباين والاختلاف، وخلف هذا المنطق الجمالي يختفي موقف فلسفي واجتماعي وسياسي. إن جمالية المحاكاة تتوازى مع المجتمعات ذات البعد الواحد،

---

(1) عبد العزيز المقالح. ثرثرات في شتاء في الأدب العربي: 49.

(2) نزار قباني. الكتابة عمل انقلابي: 7.

(3) أدونيس. صدمة الحداثة: 313.

والفكـــر الـــواحد، أما جمالية الاختلاف فهي تتوزاى مع المجتمعات ذات الأبعاد المـــتعددة، أو بتعبير مباشر: المجتمعات "الديمقراطية". في هذه المجتمعات تبرز الذات الفردية التي تحاول أن تنفصل عن المجموع لتكون فكرها الخاص وجماليتها الخاصة. في المجـــتمعات ذات الـــبعد الواحد يأخذ الشاعر شعره من الواقع أما في المجتمعات ذات الأبعاد المتعددة فالشاعر يستقي من ذاته ويعطي للواقع. ليس الواقع في العصر الحديث المتنوع "هو الذي يحول الكلام إلى شعر، بل "الفن" هو الذي يحول الواقع إلى شعر، أي إلى لغة فليس الشعر الواقع بل الوعد"[(1)]

المحاكـــاة نفـــي للتحرر، وبالتالي فهي نفي للفرد، أما الاختلاف فهو تأكيد للتحـــرر وبالتالي، إثبات للفرد، ومن ثم للإبداع. إن نفي المحاكاة عند أدونيس أو غـــيره، هو موقف اجتماعي قبل أن يكون موقفا فنيا. والخروج عن المجتمع يعني، بالـــضرورة تجاوز أنماطه الثقافية. يقول أدونيس مضيفا إلى هذا المعنى "من الشروط الـــتي يجـــب أن يحققها النص، لكي يكون شعريا، شرطان، الخروج على الكلام الشعري التقليدي والخروج على الكلام الشائع السائد"[(2)]

الاخـــتلاف -إذن- يعني التجديد، على مستوى الرؤية وعلى مستوى التعبير معا، وفي ضوء هذا الاختلاف فإن القصيدة العظيمة، كما يقول أدونيس، "حركة لا سكون"[(3)]، وقد ذهب إلى تبني رأي أدونيس شعراء أمثال محمد بنيس الذي يقول علـــى ســـبيل المـــثال: "لا بداية ولا نهاية للمغامرة، هذه القاعدة الأولى لكل نص يؤســـس ويـــواجه، لا بداية ونهاية، الكتابة نفي لكل سلطة"[(4)] ولنلاحظ التقارب الكـــبير بين عبارة أدونيس عن الإبداع بأنه نفي يتقدم وعبارة بنيس "الكتابة نفي لكـــل سلطة"، وكذلك عمر أزراج في قوله مثلا: "قد نحصل على المعادلة الشعرية الـــصعبة حين نفجر المألوف، وندفع أن تقول الذي و لم تقله بعد"[(5)] وهذا عين ما قاله أدونيس في كثير من كتاباته.

---

(1) أدونيس. سياسة الشعر: 21.

(2) نفسه: 19.

(3) أدونيس. زمن الشعر: 11.

(4) محمد بنيس حداثة السؤال: 19.

(5) عمر أزراج الحضور: 55، 56.

4- الرؤية:

لا يمكن للقصيدة التي لا يجمعها نسق رؤيوي محدد أن تحقق وجودها وفعاليتها الجمالية، ستظل، في غياب هذا النسق -مجموعة من الانطباعات والخواطر المتغيرة التي لا تعبر عن رؤية شاملة بقدر ما تعبر عن حاجة فردية عابرة وضيقة.

والرؤية هنا -وكما تحدثنا عنها في مواقف سابقة- هي بمثابة فلسفة للشاعر يرى العالم من خلالها عبر وعي شامل للحركة التاريخية، هذه الرؤية هي صفة للشعر العظيم الخالد. ومن هنا أكد عليها بعض الشعراء وجعلها وجها من أوجه الشعرية، يقول البياتي: "إن القصيدة هي رؤيا كونية أو شمولية مكثفة للوجود المعاش الذي تعبر عنه ولقد ذهب الزمن الذي كان فيه الشاعر يكتب في موضوعات مجزأة"[1]. ويقول أدونيس: "لا يمكن الشعر أن يكون عظيما إلا إذا لمحنا وراءه رؤيا للعالم"[2]. ويقول شوقي بزيع: "عندما تكون الرؤية موجودة تعصم القصيدة من التشتت والتشظي والتحول إلى مجرد قصاصات تعبيرية مبهمة لا تصل إلى شيء، أنا الآن أدعو الشاعر لكي يكون فيلسوفا، ولا أقصد الفلسفة الشعرية، ولكن عليه أن يكون رائيا، وعليه أن يستشرف وعليه أن يقبض على نبض زمنه وعصره والواقع المحيط به"[3]

هذه النصوص تعيد النظر في الآراء "الرومانسية" التي ترى الشعر مجرد انطباع تتركه حالة عابرة في لحظة من اللحظات المنفصلة عن التاريخ، فيصوغه الشاعر مجردا عن أي إطار فلسفي أو معرفي يحكم منطق الشاعر. لم يعد الشعر كذلك الآن. وإن كان الشعر العظيم دائما هو خلاصة تجربة حياتيه: في شعرنا الجاهلي، عند أبي نواس، عند المتنبي، عند المعري وفي شعرنا المعاصر وعند كل الشعراء الكبار.

ولا شك في أن هذه "الرؤيا" هي نتاج ثقافة، تشارك فيها الخبرة الحياتية مع الموهبة، مع التكوين النفسي للشاعر، مع القراءة المتنوعة، مع البنية الذهنية،

---

(1) البياتي في محمد مبارك. دراسات نقدية: 140.

(2) أدونيس. زمن الشعر: 11.

(3) شوقي بزيع. الحوادث. ع 1680 بتاريخ 13-1-89: 52، 53.

وما حدده الدارسون من سمات مميزة. وهذا الكل "الخبري" - إن صح التعبير - يفرز كلا شعريا أيضا، وهذا ما عناه البياتي حين تحدث عن انتهاء زمن الموضوعات الجزئية، فأصبح الشاعر المحكوم بالكل محكوما أيضا بإنتاج القصيدة الشاملة، القصيدة التي لا بد أن تتميز بنوع من "الحضور "الذي لابد أن يسكن في العالم والعالم يسكن فيه، وهذا إذا لم يتحقق يكون الإنتاج أشبه بالإنشاء اللغوي"[1]

إن ما فهمته من عبارة الحضور الذي سكن العالم يقارب مفهوم الرؤية الكلية، فأن يكون الشاعر حاضرا في العالم، والعالم حاضرا فيه، يعني أن ثمة إدراكا كليا -إن لم نقل حلولا- يستوعب العالم، فيصبح "كل" العالم في "كل" القصيدة، وتصبح القصيدة تساوي العالم. ولا يشفع للقصيدة- حسب البياتي لا لغتها ولا صورها ولا موسيقاها إذا هي افتقدت هذا الحضور. "فكم من قصائد ذات لغة جميلة وموسيقى فاتنة وصور رائعة، لكنها تفتقد إلى الحضور الشعري، أي إلى الشيء الذي يجعلها نصا عظيما"[2]

فمثل هذه الرؤية هي التي تنتج ما يسمى بالقصيدة الكلية، هذه القصيدة التي تستطيع أن تحقق أكبر قدر من الشعرية كما يقول أدونيس عنها. إنها "ليست مسطحا تراه وتلمسه وتحيط به دفعة واحدة، إنها عالم ذو أبعاد... عالم متموج متداخل، كثيف بشفافية، عميق بتلألؤ، تعيش فيها وتعجز عن القبض عليها، تقودك في سديم" يستقل بنظامه الخاص[3]. هذه هي القصيدة ذات الرؤية التي قال عنها فؤاد رفقه إنها "تضيء عبر الأزمنة وتظل حاضرة من جيل إلى آخر" مخففة من ظل ليل الإنسان الشاسع والكبير"[4].

ولعل أهم ما توفره "الرؤية للقصيدة أنها تربطها بالثابت الذي يتأبى على سلطة التاريخ، وبالتالي تضمن لها البقاء في تاريخ الأدب، لأنها عبرت عن الإنساني وعن الجوهري وعن صميم الحياة".

---

(1) عبد الوهاب البياتي. الهلال فبراير77: 144.

(2) نفسه الوطن العربي. ع 387 س 8 (يوليو 84): 56.

(3) فؤاد رفقه. اليوم السابع ع 248 س 5: 35.

(4) نفسه. اليوم السابع. ع 248 س 5. فبراير 86: 35.

5- الإنسانية:

إذا كـــنا نردد بأن الدافع الجوهري لقول الشعر، هو ما في الواقع الإنساني من قـــصور ونشاز، يأتي الشعر لاستكمال النقص الناتج عنهما، فإن الشعر -بالتالي- إنـــساني في أصله، فالإنسان هو موضوعه، في ذاته أو في حركته الاجتماعية أو في علاقاته بالطبيعة والكون. لقد تحدث صلاح عبد الصبور عن النــزعة الإنسانية في الشعر، باعتبارها مقياسا جماليا، وربط بين فعل الشاعر والفيلسوف والنبـــي، فهم جمـــيعا يـــسعون إلى تخلـــيص الإنسانية من خللها وفوضاها وتنافرها، والارتقاء بالإنسان إلى المستوى الإنساني الأمثل[1]

ولعـــل عبد الوهاب البياتي أكثر من تحدث عن العبد الإنساني في الشعر، وعده مقياس جماليته، فالقيمة الإنسانية قيمة جمالية، والقيمة الجمالية لا تكتمل إلا حـــين تكون إنسانية. يقول البياتي: "الشاعر العظيم لا يؤمن بالواحد لذاته وبذاتـــه، بل يؤمن به طريقا إلى الكل كما يؤمن بالكل طريقا إلى الواحد"[2]. ويقول "كل شعر عظيم لا يكتفي بالرؤى والصور الجميلة، وإنما يحاول بشكل عفوي أن يوحد بين الشعر والصور والتخيلات والفكر والوجود الإنساني"[3]. ويقـــول أيضا: "عندما كتبت أشعاري منذ البداية إلى الآن، لم أكن أقصد من وراء ذلـــك كـــتابة الشعر لمتعة القارئ فقط، وإنما حاولت أن أكشف فيه عن عذابات الإنسان وتمزقاته[4]". وأيضا: "إن كتابة الشعر نوع من المعادل لوجود الإنسان"[5].

إن هـــذه النصوص المختارة تعني أن الشعر سوف لن يكون إلا هيكلا مفرغا من الروح، إذا لم يكن محتواه هو الإنسان، وخاصة، في مأساة وجوده. إن الشعرية، في ضـــوء هـــذا التصور، هي امتلاء النص الشعري بالحضور الإنساني، أي بمعاناة الإنـــسان وهو يواجه "البربرية" في كل صورها، والقهر في كل أشكاله، ويتحدى

(1) صلاح عبد الصبور. حياتي في الشعر: 98.

(2) عبد الوهاب البياتي. صوت السنوات الضوئية: 12.

(3) نفسه: 12.

(4) عبد الوهاب البياتي. في محي الدين صبحي. مطارحات في فن القول: 21.

(5) نفسه: في منير العكش. أسئلة الشعر: 216.

مـــن أجل أن يغير نمط الحياة. فعلى الشاعر أن يقف مع هذا الإنسان وهو يتحدى مملكة الشر والموت.

ولا شـــك في أن البياتي -الذي يعد الوجه المقابل المختلف لأدونيس- قد استمد هـــذه المقولات من الشعر العالمي المناضل من أجل الحرية، وبخاصة شعراء اليسار العالمي أمثال ناظم حكمت وبول إيلورا ونيرودا ولروركا. هؤلاء الذين اختصر البياتي تجربتهم في كونها تجربة "تحمل جوهر الشعر الحقيقي، قدرة النفاذ من خلال الموسيقى والصورة والـــرؤية إلى وجـــدان الإنسان المعاصر، لأنها تنبع -بأبعادها الثلاثة هذه- من تصور نفـــس هـــذا الإنسان المعاصر لذاته ولواقعه، إلا أنها تحتوي على نوع من الالتزام الواعـــي الحي النابع من داخل نفوسهم"[1]. ويؤكد البياتي انتماءه إلى هؤلاء حيث يقـــول: "ضـــمن هذه العائلة الإنسانية نموت وكبرت، واستمدت قصائدي النور والهواء تحت شمس هذا العالم، إنهم رموز عظيمة للمسيرة الإنسانية"[2]

وضمن هذا المقياس تحدث شعراء آخرون، فقد كتب عبد العزيز المقالح: "إن الـــشعر العظـــيم (...) هو الشعر الذي يسعى إلى حماية الإنسان من الانهيار ومن الـــضعف"[3]. وكتب أحمد مطر: "الشعر عندي هو فم الشعب ورئته"[4]، وتحدث صلاح عبد الصبور عن ضرورة ارتداد الفن نحو الإنسان[5]

نخلـــص -أخـــيرا إلى أن الإنسانية في الشعر، تعني أن فعاليته هي في ارتباطه الحميمـــي بالقـــضايا الجوهرية للإنسان، وليس في الارتداد نحو الذات أو في التغني بالشئون "الصغيرة". إن "الإنساني" هو المقابل "للمادي"، والشعر الحقيقي هو الذي يعلن ولاءه للإنساني. أي لقيم الحرية والعدالة والمحبة والحياة.

6- الصدق:

لـــيس الشعر صناعة لغوية فحسب، ليس وصفا لواقع، بقدر ما هو تعبير عن علاقـــة بـــين الذات والواقع، هذه العلاقة ليست علاقة ميكانيكية، بل هي علاقة

---

(1) عبد الوهاب البياتي. الديوان. ج2: 18.

(2) نفسه. المجلة. ع 546. 31. 7. 90: 58.

(3) عبد العزيز المقالح. من البيت إلى القصيدة: 150.

(4) أحمد مطر. الأديب (جامعة الكويت). ع 1 س 7. أبريل 85: 16.

(5) صلاح عبد الصبور. الآداب. ع 10 س. 8 60: 8.

محكومة بحالة وجدانية، ولهذا فقد شكك النقاد في كثير من شعر المناسبات والمدح والتزلف الرخيص، بوصفه صادرا عن علاقة ميكانيكية، أي صادرا عن "اللسان" لا عـــن "الإنـــسان"، فظل مجرد بناء لغوي خال من حرارة الوجدان وصدق العاطفة وإيمان العقل والقلب.

والصدق الذي يعد قيمة شعرية، هو الذي يجسده التعبير الصادر من الداخل، عـــن اقتـــناع ومعاناة يحس الشاعر أن اتزانه قد اختل وليس من إعادة للاتزان إلا بالتعبير. إن الشعر، كما يقول "فينالي" كوردوفيج": "أكثر أشكال الفن صدقا، أما أبـــيات الشعر المنافقة، فلست إلا مولودا ميتا، فالبهجة الحقيقية أو الألم الحقيقي، وحده الذي يستطيع أن ينفث الحياة في قصيدة"[1]

إن الصدق يعبر عن مدى تعلق الشاعر بقضيته، وبتعبير البياتي: عن مدى حضوره في شـــعره، ومـــدى حـــضور الشعر فيه، إنه تعبير عن احتراق الشاعر، يقول البياتي: "أتعـــرف على شعربة القصيدة من الدخان المنبعث من داخلها، القصيدة العظيمة دائمة اللهب، دائمة الاحتراق، وإذا لم يلحظ، فيعني أن النص الذي يقرأ ليس عظيما"[2]

لقـــد اســـتخدم البـــياتي لفظة الاحتراق بديلا مجازيا للصدق، فحيث يكون الاحتراق يكون الصدق، وحيث يكون الصدق يكون الشعر، إن الصدق لا يعني – فقط– ما يقابل الكذب، بل يعني الإخلاص للفكرة والنضال من أجلها، والوصول بالعلاقة الوجدانية معها إلى منتهاها، إن كان ثمة منتهى، بمعنى آخر، يكون الصدق حـــيث يكون الحب الكبير أو الألم الكبير أو الفرح الكبير أو الحزن الكبير، وكل شيء كبير، فالشعر فن النهايات القصوى.

وإذا كـــان البياتي يستعمل الحقل الدلالي "للنار" (احتراق -لهب دخان-) وصفا لـــشعرية القصيدة، فإن عبد العزيز المقالح يستعمل لفظة الدم للغرض ذاته. يقول: "وفي اعتقادي أن أكثر الفصائد التي تعد نموذجا للشعر العربـــي، هي التي قيل إن الشاعر قـــد كتـــبها بدم قلبه، فقد توافر لها من الصدق، ومن سيطرة العنصر الوجداني ما جعلها جديرة بأن تكتب بدم القلب لا بمياه البحر"[3]. ولا شك في أن دم القلب –

(1) فينالي كوروفيج. لماذا نحتاج للشعر (مقال) الطليعة الأدبية. ع5. س 5. 1979: 51.

(2) عبد الوهاب البياتي. الوطن العربي. ع 387 س 8 تموز 1984: 56.

(3) عب العزيز المقالح. الشعر بين الرؤيا والتشكيل: 56.

كتعبير مجازي- قد يحمل من الحرارة ما لا تحمله النار ذاتها، ويضيف المقالح: "ليس مهمـــا في النهاية الأشكال، وإنما الإحساس الصادق والتعبير عن روح العصر"[1]. ويقول حجازي: "إن آدابنا تنحدر بسرعة إلى انحطاط جديد، إذ تغترب عن الواقع والفكـــر معا، فتفقد الحرارة والصدق"[2]. ولست أدري من أين جاءت العلاقة بين الـــصدق والحـــرارة، فالـــشعراء يستخدمون الحرارة وصفا للصدق أو بديلا، لعل الصدق هو المعدن الذي تصفيه الحرارة ولا تبقي منه إلى على جوهره وهو الصدق.

مـــن المفـــروض أن يكون الصدق سمة طبيعية في الشعر، لو نحن تتبعنا سلسلة الحركة الشعرية، ابتداء من المؤثر وانتهاء بالقصيدة. فالقصيدة هي نتاج انفعال غير عـــادي، يصعب على الشاعر أن يكتمه في داخله فيصبه -في حالة من الوجد- في قالـــب لغـــوي، والقصيدة، التي هي آخر مرحلة من مراحل معاناة الإبداع، هي صـــادقة بالضرورة. فإذا لم تكن صادقة فإن ثمة قفزا على إحدى المراحل في عملية الإبـــداع، وبخاصـــة مرحلة الانفعال والانصهار الداخلي للمكونات الشعرية. إن قـــصيدة المـــدح الرخيص مثلا قد لا تكون سوى تجسيد لآخر مرحلة من العملية الإبداعـــية وهي مرحلة الكتابة من غير أن تكون مسبوقة بالمراحل الأولى. وبالتالي تفقد القيمة الشعرية التي يوفرها الصدق.

وصـــدق القصيدة هو "البرهان" - بلغة الرياضيات- الذي يؤكد مدى صحة "التجربة الشعرية"، أي مدى أصالتها وانبثاقها عن حالة شعرية سليمة، وهي الحالة التي يسندها ميراث شعوري وفكري وذهني مسبق.

هـــذه هـــي أهم السمات التي استقيناها من فكر الشعراء في تحديد الشعرية، ويبدو أنها تتوزع بشكل رئيسي إلى اتجاهين.

أ. اتجاه يؤسس للشعرية بدءا من البعد النصي.

ب. اتجاه يؤسس للشعرية بدءا من البعد الإنساني.

ولا شـــك في أن هـــذا التقسيم لا يتحكم في الشعر العربـــي فقط، بل هو تقـــسيم عالمي، فقد بدا للنقاد أن النص الشعري هو نتاج علاقة الواقع باللغة، أي

---

(1) عبد العزيز المقالح. الشعر بين الرؤيا والتشكيل: 58.

(2) عبد المعطي حجازي. حديث الثلاثاء. 1: 39.

علاقة الموضوعات والأفكار بالأشكال، وبالتالي قسموا النص الأدبي إلى شكل ومحتوى. وحين بحثوا أمر الشعرية، كان منهم من إنحاز إلى الشكل فعد الشعرية في البعد النصي، ومنهم من إنحاز إلى المحتوى فعد الشعرية في البعد الفكري. فأين يمكن أن نقف من هذا التقسيم؟

يبدو أن مثل هذا النوع من التفكير قائم على ثنائية مدمرة، تعمل على تشويه الفكر وتعقيمه وتحويله إلى أداة ساذجة للتصنيف. وهنا نطرح هذا السؤال: هل الشعر حقا شكل ومحتوى؟ وللإجابة لا بد من العودة إلى العملية الإبداعية ذاتها لمعرفة عملية التكون الشعري.

معروف من العملية الإبداعية أن ثمة شاعرا (إنسانا) يقف أمام العالم الخارجي موقفا محددا، في حالة انسجام أو في حالة تنافر، وبعدها، وعبر عملية "كيماوية" تمتزج فيها العناصر المختلفة المكونة للشعر، ينتج النص الشعري. نحن إذن، في ضوء هذا، لسنا أمام عنصرين فقط، بل أمام ثلاثة. إن التقسيم المعهود (شكل/محتوى) يبدو أنه مؤسس فقط على العنصرين:

أ. العالم الذي تستمد منه الموضوعات.

ب. اللغة التي تجسد هذه الموضوعات.

أما في التصور الذي رجعنا فيه إلى العملية الإبداعية فمؤسس على ثلاثة عناصر:

أ. العالم الذي يحتوي المادة الخام.

ب. اللغة التي تجسد محتويات العالم.

ج. الشاعر الذي يحول المادة الخام إلى لغة معينة، وأعتقد أن الشاعر أهم عنصر لأنه الجهاز الذي يحول العالم إلى شعر، والآن فإذا كان العالم يعطينا المحتوى، واللغة تعطينا الشكل، فإن الشاعر يعطينا الرؤية، والرؤية في نظرنا هي التي ينبغي أن يبحث فيها حين يتعلق الأمر بالشعرية، فالشعر، قبل أن يكون محتوى أو شكلا، هو رؤية خاصة إلى العالم، وهي صاحبة السيادة في تشكيله في صورة أو أخرى.

أمثل لهذه الفكرة بأي موضوع كبير: الثورة، الحرية، الحب، الحياة، الموت... هل يمكن لهذه الموضوعات أن تعطينا قصيدة عظيمة عظمة موضوعها؟ إن الشاعر

الذي لا يملك رؤية ينفذ بها إلى أغوار هذه الموضوعات، بحيث يستمدها من الواقع "لا من الكتب"، لا يستطيع أن يحولها إلى شعر عظيم، حتى لو امتلك اللغة بنحوها وصرفها وكل قوانينها البلاغية والأسلوبية والموسيقية. لكن الشاعر ذا الرؤية يحول الموضوع إلى شعر عظيم ولو كان الموضوع بسيطا واللغة بسيطة.

إننا ندعو إذن إلى إعادة النظر في ضوء مفهوم الرؤية، الذي يختلف عن مفهوم البنية لعلنا نقضي على هذه الثنائية لتحقيق الوحدة الكلية.

الفصل الثاني

تحديد المفهوم

ما الشعر؟ حين يصل الباحث إلى طرح هذا السؤال، يكون قد وضع نفسه في دائرة المستحيل، لأنه يحاول أن يتجاوز برؤيته حدود بصره، وأن يدرك ما لا يقوي على إدراكه بفكره. كيف يمكنه أن يحدد شيئا يتسلسل كالرمل بين الأصابع، ويتحدى أية محاولة لتقييده بتعريف. إن الشعر يكتفي بأن يطل علينا من خلف الشبابيك، وحين نحاول الاقتراب منه يسخر منا ويبتعد. إنه يوجد بالتأكيد في القصيدة، لكن في أية منطقة هو؟ في اللغة أم في الصورة أم في الموسيقى أم في الفكرة أم في العاطفة؟ إنه شيء يحس ولا يدرك. لذلك تعدد تحديده بتعدد الشعراء، كل شاعر يعرفه كما يراه ويحسه، أي يصف شعوره أكثر مما يصف الشعر. تعريف الشعر -إذن- مغامرة، وقد أدرك حجم هذه المغامرة كل من حاول ذلك.

يقول الشاعر اليوناني المعاصر "يانيس ريستوس": إن "كل تعريف للقصيدة هو خاطئ بالضرورة، لأن العمل الشعري يظل متعاليا عن كل تعريف"[1]. وتستعرض "اليزابيت درو" مجموعة من التعريفات حول الشعر، ثم تعلق عليها بقولها: "هل استطاع أي شاعر أو ناقد أن يوفق إلى تعريف الشعر؟ إنهم يتحدثون جميعا مستعينين بمصطلحات مختلفة، حتى أنه ليصعب على المرء أن يصدق أنهم يتحدثون عن شيء واحد. يقول "وردزورث": الشعر هو نفس كل ألوان المعرفة الصافية وروحها" ويقول شللي: "الشعر هو الذي يحيط بكل العلوم وإليه ترجع كل العلوم". ويقول "هربرت ريد": "الشعر في الحقيقة صفة تسمو على كل شيء، ونحن لا نستطيع أن نعرف هذه الصفة تماما كما نعجز عن تعريف الجلال" ويقول "كولردج": "الشاعر الموصوف بالكمال المثالي... ينفخ في روح الإنسان النشاط والحيوية"[2]

---

(1) يانيس ريسنوس. المستقبل. ع 389. س 8. أوت 1984: 69.

(2) اليزابيت درو. الشعر كيف نفهمه ونتذوقه: 23.

هـذه التعـريفات التي أوردها أليزابيت درو تؤكد فكرتنا السابقة عن كون التعـريف أقرب إلى الانطباع الشعوري منه إلى تحديد الهوية. إن تعريف ظاهرة ما فـرع مـن إدراك طبيعـتها، وطبيعة الشعر أكثر تعقيدا من تعريف الشعر ذاته. والـسؤال عـن الشعر ما يزال مطروحا، وقد يظل كذلك. إننا أمام ظاهرة تكاد تكـون سـحرا، لأنها تأسرنا ولا نستطيع نحن أن نأسرها، وحين قيل عن مصدر الـشعر إنه الآلهة أو الشياطين، كان ذلك القول تعبيرا فعليا عن عجز الإنسان عن إدراك هوية هذا الفن من القول، لأن ما لا يدركه المنطق العقلي يحوله إلى "المنطق" الأسطوري.

وقـد أحس الشعراء العرب المعاصرون بقصور ما قيل في تحديد الشعر. يسأل نـزار قباني: ما الشعر؟ فيجيب" كل ما قيل في هذا الموضوع لا يتعدى مظاهر التجربة الخارجية لا التجربة ذاتها. كما يدرس عالم النفس نتائج الغضب والانفعال والسرور على جسد الإنسان، وكما يدرس علماء الفيزياء آثار التيار الكهربائي من ضوء وحركة وحرارة، وجميع ما قرأته من نظريات المعنى والفكرة والصور واللفظ والخـيال، ونـسبة كـل منها في البيت، إنما تدرس آثار التجربة الشعرية في العالم الخارجي أي بعد انتقالها من جبين الشاعر إلى الورق"[1]

إن مبعث القصور في تعريف الشعر حسب رأي نـزار قباني مبعث منهجي، يتمـثل في انحراف الاتجاه نحو الشعر، فالدراسات النقدية بدل أن تدرس الشعر في ذاته، تدرس الهيكل الذي يتجسد فيه، والفرق واضح بين الشيء وهيكله. إن الشعر كاللـون والـضوء والـصوت تتجسد من خلال"معادل موضوعي"، ولا تستقل بوجودها، ويخلص نـزارإلى الاعتراف بأنه لا يجرؤ "على تحديد جوهر الشعر لأنه يهـزأ بالحـدود"[2]، ويشرح كيف يهزأ الشعر بالحدود بقوله: "كلما حاولت أن أتعقـب الشعر إلى حيث يسكن.. هرب مني، ثلاثون عاما وأنا أحاول أن أفاجئه بملابسه الداخلية، أو عاريا... ولكنه في كل مرة كان يلبس طاقية الإخفاء، يتبخر كالـروح النقـي... كـنت أريد أن أهاجمه، وهو بين قواريره وخرائطه وأقلامه الملونة... ولكنه في كل مرة يشعر بالخطر، كان ينسف فيه المعمل الذي يشتغل فيه،

---

(1) نزار قباني. طفولة نهد: ح.

(2) نفسه: ح.

ويتلاشـــى.. بعد ثلاثين سنة من مطاردة الشعر في كل البيوت السرية التي كان يلتجئ إلـــيها، وفي كل العناوين الكاذبة التي أعطاها للناس، اكتشف أن الشعر وحش خرافي، لم يره الناس، ولكنهم رأوا آثار أقدامه على الأرض، وبصمات أصابعه على الدفاتر"(1).

لـــيس هـــذا النص مجرد كتابة إنشائية -كما قد يبدو- لكنه تعبير عن معاناة فعلية في الـــبحث عـــن هذا "المعلوم المجهول"، الذي يعرف اسمه ويجهل جسمه، كما يقال عن الكائـــنات الخـــرافية، ومن الغريب أن يظل الإنسان يمارس عملا قد يصل فيه درجة الإتقـــان دون أن يـــدرك طبيعته، ومن هنا يقيم نـــزار قباني علاقة تضاد بين معرفة الشيء وممارسته، حين يؤكد أن الوعي بطبيعة الشعر يعطل عملية الإبداع الشعري ذاتها، فإما المعرفة وإما الممارسة، ولا نجاح لشخص فيهما معا. يقول: "ليس عندي نظرية لشرح الشعر، لو كان عندي مثل هذه النظرية لما كنت شاعرا، إن المعرفة بما نفعلـــه يعطل الفعل، تماما كما يرتبك الراقص حين يتأمل حركة قدميه. الشعر هو الرقص، والكلام عنه مراقبة الخطوات، وأنا بصراحة أحب أن أرقص ولا يعنيني أبدا أن أقيس خطواتي، لأن مجرد التفكير بما أفعل يفقدني توازني"(2)

هـــذه المسألة يمكن تحليلها نفسيا بالرجوع إلى عملية الإبداع؛ فعملية الإبداع مـــرتبطة بحالة نفسية لا تسمح بمتابعة عملية التكوين الشعري أو مراقبته أو التفكير فـــيه إلا بعد اكتمال النص، أي بعد عودة الذات إلى حالة الاتزان والاستقرار. إن عملية الإبداع أو عملية الممارسة الشعرية أو "الرقص" تتم في المرحلة الأولى، وهي مـــرحلة منفصلة -نفسيا- عن مرحلة التفكير والمراقبة، وهذا ما جعل نـــزار قباني يخلص إلى فكرة التضاد بين كتابة الشعر والكتابة عنه، بين إبداعه والوعي به.

ومـــا قاله نـــزار قباني نجد مثيلا له عند عبد العزيز المقالح الذي يقول: "منذ بدأنا رحلـــة الحـــرف -أنـــا والشعر- لم أعرف ما هو، ولا من أين يجيء، وكلما اتسعت خطواتـــنا معـــا، زادت رقعة الغموض بيننا اتساعا، وصرت الآن في حضرته أشبه ما أكون بذلك القروي القادم من الجبال والواقف أمام البحر لأول مرة يسائل في دهشة، مـــا البحـــر؟"(3) ويقول في نص آخر: "الشعر وما الشعر؟ لم يختلف الناس في موضوع

(1) نفسه: ح.

(2) نفسه قصتي مع الشعر: 19.

(3) عبد العزيز المقالح. الديوان: 9.

كمـــا اختلفوا في موضوع الشعر، ولم تتضارب المفاهيم في أمر كما تضاربت في أمره، والغريب أنه كلما أوغل الناس في تعريف هذا المعلوم زاد من حوله الغموض"[1]

ويـــذهب أدونيس أيضا هذا المذهب في استحالة تحديد الشعر، يقول: "الشعر لا يوصـــف ولا يحدد، ومن لا يعرف الشعر أو لا يحسه مباشرة يستحيل أن تكون لديـــه أيـــة فكرة عنه، لأن الشعر لا يمكن تعلمه ولا تعليمه"[2]. لكن أدونيس لا يكتفـــي بهذا الحكم، بل يذهب، معتمدا على تأملاته الفلسفية ومطارداته النظرية للشعر، إلى تحديد سبب هذا الحكم، وتعليل مكمن الاستحالة في التجديد. يقول: "لـــيس هـــناك وجـــود قائم بذاته، جوهر ثابت مطلق نسميه الشعر، نستمد منه المقايـــيس والقيم الشعرية الثابتة المطلقة، ليست هناك بالتالي خصائص وقواعد ثابتة مطلقة تحدد الشعر ماهية وشكلا تحديدا ثابتا مطلقا"[3]. وهذا التعليل كان قد سبق إليه الشاعر الإنجليزي كيتس (1795-1821) حين قال أن ليس هناك" من خاصية شعرية في ذاتها تعطى للأشياء قابلية لأن تكون موضوع الشعر، وليس هناك مقياس محدد يعين حدود الشعر، فالشعر هو كل شيء وفي كل شيء"[4]

وما ذهب إليه كيتس أو أدونيس هو ربط الشعر بالمسائل المجردة مثل "الروح والعقـــل والخـــير والجمال والحب وغيرها، ومن طبيعة هذه المسائل المجردة أنها لا تتجسد كالمحسوسات فيمكن إدراكها بتحديد أشكالها وأبعادها وألوانها وأحجامها وأصواتها، وإنما توجد من خلال واسطة. والواسطة لا تحدد هذه المجردات بقدر ما تحدد نفسها، فإن تجسد الشعر في اللغة، فإن اللغة لاتحدد الشعر بقدر ما تحدد ذاتها، وإن تجـــسد في المعـــنى فـــإن المعنى لا يحدد الشعر بقدر ما يحدد ذاته، وهكذا... فالـــشكل -أيا كان- لا يحدد الشعر بقدر ما يحدد ذاته، وهذه مشكلة ترتبت عنها في النقد الأدبـــي إشكالية عصية على الحل، فالنقد الأدبـــي يدرس الشكل الحامل للشعر، لا الشعر المحمول، وليس هذا نقصا في النقد، وإنما هو نتيجة منطقية لصعوبة عملية تحديد الشعر، إذ على أساس التحديد الواضح يوضع المنهج النقدي.

---

(1) نفسه. ديوان البردوني (المقدمة) ج 1: 14، 15.

(2) أدونيس في منير العكش. أسئلة الشعر: 126.

(3) نفسه. الآداب ع 3 س 14 مارس 66: 2.

(4) جون كيتس. الفكر العربي المعاصر. ع 10 شباط 81: 101.

وبناء على هذا فإنه من غير المنطقي -حسب أدونيس- أن تكون للشعر قواعد ثابتة، وخصائص مطلقة، لأن التحديد يقوم على القواعد والخصائص، إذ التحديد أو التعريف في آخر الأمر ليس إلا وصفا لخصائص الظاهرة، فتعريف الشعر -مثلا- على أنه الكلام الموزون المقفي، قائم على إدراك الخصائص الثابتة له وهي: الكلام والوزن والقافية. لكن الشعر، وهو وجود قائم في التصور، أو وجود قائم بغيره، فلا خصائص له، فلا تعريف إذن له "أنه أفق مفتوح، وكل شاعر مبدع يزيد في اتساع هذا الأفق"[1] وإنه، كما قال صلاح عبد الصبور، ليس دربا واحدا" يمضي فيه الشعراء شاعرا إثر شاعر، ولكنه دروب عدة ومسالك متباينة"[2]

لكن هذه الصعوبة التي يقر بها الشعراء لم تمنعهم من تقديم تعريفات للشعر، وهي في معظمها، كما سيتضح، مجللة بكثير من الضبابية والغموض، ولا شك في أن دراستنا للمسائل السابقة (الرؤية - الشاعر - الشعرية) تضيف إلى ما سنقوله حول تعرف الشعر شيئا من الإيضاح.

يؤسس أدونيس "نظريته للشعر بعامة، وتحديده للشعر بخاصة، على أساس مفهوم مركزي هو مفهوم "الرؤيا" التي هي قفزة خارج المفهومات كما يقول[3] وقد سبق أن تحدثنا عن هذا المفهوم وعن مصدره عند رونيه شار، بل يمكن أن نذهب بهذا المصطلح إلى أبعد من الحاضر، فأرسطو في حديثه عن عملية الإبداع يشير إلى ما يفيد أن الشاعر لا ينقل الواقع مثلما هو بل ينقله في ضوء رؤيا مغايرة له بقصد إضفاء ما ينقصه من جمال عليه[4] والصورة التي يقدمها الشاعر مغايرة للواقع، هي صورة تتم ضمن تجاوز الواقع وتخطيه، وهذا المصطلحان (التجاوز والتخطي) من مستلزمات الرؤيا، بل من مترادفاتها عند أدونيس، فهو يقول "الشعر رؤيا(...) فهو تجاوز وتخط"[5]

---

(1) أدونيس. الآداب ع 3 س. 14 مارس 66: 2.

(2) صلاح عبد الصبور. على مشارف الخميس 47.

(3) أدونيس. زمن الشعر: 9.

(4) أرسطو. فن الشعر: 26.

(5) أدونيس. زمن الشعر: 9.

وأدونـــيس، إذ يؤسس مفهومه للشعر على فكرة الرؤيا، إنما يحاول أن يتجاوز - علـــى المـــستوى النظـــري على الأقل- فكرة الثنائية الضدية بين اللغة والفكر، أو بين الـــشكل والمـــضمون، لأن الرؤيا مفهوم سابق لكلا العنصرين: اللغة والفكر، بل هما نتـــيجة له، لأنهما يتشكلان وفق منطقه، وبدل أن يقول أدونيس: إن الشعر هو التعبير الجمـــيل أو هـــو المعنى الشريف مثلا، قال إن الشعر رؤيا، والرؤيا هي التي تتحكم في التعبير وفي المعنى معا فهي الجوهر، أما التعبير أو المعنى فأعراض من أعراضها.

إن الرؤيا مقولة معرفية وجمالية، وليست مقولة إيديولوجية أو لغوية، بمعنى أنها مقـــولة قائمـــة في وعي الشاعر، تحدد رؤيته للعالم، وإدراكه للوجود، وفلسفته في الحياة وفي كل ما يحيط به من طبيعة أو فكر أو لغة.

وتـــشترك الرؤيا مع الحلم، في أنهما يسعيان إلى واقع "مثالي"، أو مدينة فاضلة مغايرة لما هو كائن. يقول أدونيس: "إن الشعر نقيض الواقع، أعني بذلك، لا نقيض الواقـــع بـــالإطلاق، لأن هـــذا مستحيل، فنحن جزء من الواقع، لكنه ضد الواقع المؤســـس المجمد، أو المباشر، المبتذل، المكرر الذي لا يساعد في الكشف عن العالم، أو عـــن أســـرار الحـــياة الإنسانية. بهذا المعنى يكون الشعرضد هذا الواقع بأسمى تجلياته"(1)

وحـــين نتأمل مثل هذا التصور فإننا نقف على واقعين؛ واقع مشكل أو مؤسس، وهـــو الواقع الكائن الذي سبق أن صاغه الإنسان صياغة معينة، فحل رموزه، ووضع قوانينه، وصاغ أشكاله، وسمى أسماءه. وهناك واقع غير مشكل وغير مؤسس، أي واقع خـــام لم يـــسم بعد ولا حلت رموزه. وواقعية الشعر -حسب أدونيس- مستمدة من علاقـــته بهذا العالم البكر المفتوح على كل التأويلات والاحتمالات. كما أن لا واقعية الشعر مستمدة من علاقته بالواقع الذي تم تشكيله. فالشعر إذن مرتبط بالواقع ونقيض لـــه في الآن نفسه، مرتبط ببعده الخفي الذي لم يكشف بعد، ونقيض لبعده المكشوف المكـــرر المبتذل. إن الشعر بهذا المعنى- كما يقول أروين أدمان- "يعد اتجاها نحو عالم مثالي، حتى حين يتجه اتجاها واقعيا"(2)

---

(1) أدونيس. العربي. ع 371. أكتوبر 89: 102.

(2) أروين أدمان. الفنون والإنسان: 17.

قلنا إن المقولة المركزية عند أدونيس هي "الرؤيا"، وقد كان أدونيس مخلصا مع ذاته بحيث جعل كل التعريفات الأخرى التي وضعها في كل آرائه وكتاباته النقدية تنويعات على النغم المركزي، فحين يقول مثلا: "الإبداع دخول في المجهول لا في المعلوم"[1] تأكيد على فكرة "الواقع المشكل" "والواقع الخام"، فالمعلوم هو تسمية أخرى للعامل المشكل، والمجهول تسمية أخرى للواقع الخام، وحين يقول أيضا "المفكر، الكاتب لا يفكر -إذن- ولا يكتب إلا إذا فكر وكتب بشكل مغاير لما يعرفه، بحيث تكون كتابته وفكره نقطة لقاء بين نفي المعلوم وإيجاب المجهول"[2] فإنه يشير أيضا إلى الفكرة ذاتها: تجاوز المشكل إلى الخام.

إن الشعر بهذا المعنى الذي يقترحه أدونيس -واقترحه قبله آخرون- يشير إلى قدرة الإرادة البشرية في صنع أشكالها الثقافية بنفسها، وهذا يعني - في تفسير جمالي- أن الشعر- بوصفه أحد أشكال الفنون الجميلة- لا يكمن خارج الذات، وإنما ينبعث من داخلها، فالشاعر لا ينقل الجمال المشكل من الطبيعة، وإنما يكتشف جماله من الطبيعة الخام، ويشكله بذاته ورؤيته. إن تعريف أودونيس يلتقي مع تعريفات عديدة لفنانين آخرين، يقول برودان: "إن الفن هو التأمل. هو متعة العقل الذي ينفذ إلى صميم الطبيعة ويستكشف ما فيها من عقل يبعث فيها الحياة، هو فرحة الذكاء البشري حين ينفذ بأبصاره إلى أعماق الكون لكي يعيد خلقه مرسلا عليه أضواء من الشعور"[3]. ويقول شارل لالو: "إن الفن هو خلق عالم خيالي مخالف لعالمنا الذي نعيش فيه"[4]، ويقول ستيفن سبندر: "إن الكاتب العبقري هو "الذي لديه أقصى قدرة على رؤية الغريب الشيق وراء العادي المألوف"[5]. ويقول أودن: كل قصيدة هي "مدينة مثالية (يوتوبيا) وثانية"[6]. وكذلك نوفاليس الذي

(1) أدونيس. صدمة الحداثة: 312.

(2) نفسه: 312.

(3) زكريا إبراهيم. مشكلة الفن: 19.

(4) نفسه: 19.

(5) ستيفن سبندر الحياة والشاعر: 96.

(6) باربارا أثريت. أودن: 25.

يـــرى أن الـــشعر "يـــتجاوز المعلوم إلى المجهول والواضح إلى المستتر والثابت إلى العرضي، فهو ينفذ إلى تمثيل ما لا يستطاع تمثيله وإلى رؤية ما لا يرى"[(1)]

كـــل هـــذه الآراء، على اختلاف صياغتها وسياقاتها وكتاباتها، تنتهي إلى أن الـــشعر كمـــا قال أدونيس "نبوءة ورؤيا وخلق، وإنه لا يقبل أي عالم مغلق ولا ينحـــصر فيه، بل يفجره ويتخطاه فالشعر هو هذا البحث الذي لا نهاية له"[(2)]. وما دام الـــشعر يـــرتبط بالواقع الخام، فذلك يعني أن ليس للشعر نموذج مطلق، الشعر هـــاجس يدفـــع إلى المجهول، دون أن يكون ثمة حد معين يحققه الشاعر فيستريح. ونكـــرر هنا عبارة أدونيس" الإبداع نفي يتقدم" التي أوردناها في سياق آخر، فهي تعبر عن هذا التجاوز لأي عالم مغلق أو مطلق.

وفكرة المجهول التي يرددها أدونيس، تعني انفتاح العمل الشعري على المحتمل والممكن، فليس هناك "وصفة" مسبقة، ولا نموذج جاهز للكتابة الشعرية الحقيقية، ومن هنا كان رفضه لكل تحديد خارجي للشعر، لأن أي تحديد -سوى الإبداع- يعـــد قـــيدا للـــشعر. فالشعر لا "يتفتح ويزدهر إلا في مناخ الحرية الكاملة حيث الإنسان مصدر القيم لا الآلهة ولا الطبيعة، حيث الإنسان هو الكلي على الإطلاق والحقيقة"[(3)]

هـــذا المـــنطلق الفلسفي الذي ينطلق منه أدونيس، في اعتبار الإنسان مصدر القـــيم، بـــدل الآلهة والطبيعة، يعني توفير المقدار الكافي من الحرية التي يتحقق بها الإبـــداع والخلـــق. فـــأن يكون الإنسان "خالقا مبدعا" يعني أن ينفصل عن القيم الخارجـــية المـــستمدة من مصادر ليست ذاته، وأن يتجاوز كل أشكال المنطق التي تحـــدد له منهج التفكير والتعبير، إلا منطق ذاته. إن أدونيس يطمح، بهذا، إلى حرية مطلقة، يتجاوز فيها المخلوق خالقه، ويصبح خالقا، ويصبح وحده الكلي والحقيقي والمطلـــق. ولن تكون حينئذ حدود للإبداع، لأن الإنسان متعدد، بينما الله واحد والطبـــيعة واحـــدة، وحين يصبح الإنسان المتعدد هو مصدر القيم، بما فيها القيم الجمالـــية، يصبح الحديث عن المجهول والفضاء المفتوح للخلق مناسبا للإبداع، لأن

(1) محمد عنيمي هلال. الرومانيكية: 55.

(2) أدونيس. زمن الشعر: 43.

(3) أدونيس. زمن الشعر: 43.

مــصادر الإبداع متعددة، كل مصدر ينفتح على شيء مغاير. ويستمر أدونيس في مواصلة نظريته؛ "فالشعر -عنده- طاقة، أو هو كالضوء والهواء فهذان لا "يعملان" لكــنهما مع ذلك حياة الأشياء جميعا"(1) "وليس هناك شعر في المطلق، هناك نص محدد يكون شعريا أو لا يكون"(2)

إن مقولة الرؤيا التي يؤسس عليها أدونيس موقفة الفلسفي والجمالي من الشعر يتجلى في مجموعة من الآراء والأفكار:

1. إنها تتطلب المغايرة مغايرة أي وجود قائم، "فالقصيدة مثلا لا تتشبه بالواقع سواء كان ظلاما أو نورا"(3). وينبغي أن نكرر أن أفكار أدونيس تلتقي مع الفكــر الغربـــي إلى حد المطابقة أحيانا، ففكرة المغايرة مثلا يلتقي فيها أدونــيس مــع فكرة برادلي(1851-1935) الذي يرى أن "طبيعة الشعر ليست أن يكون الشعر جزءا من الواقع الحقيقي، ولا أن يكون نسخة منه، بــالمعنى المعتاد لهذه الكلمة، بل أن يكون عالما قائما بذاته مستقلا حاكما لنفــسه بنفــسه"(4) والحقــيقة أن فكرة مطابقة الشعر للواقع في الأدب الحــديث، قد لا يكون لها وجود في الواقع الأدبــي، فحتى أكثر الشعراء واقعــية يرفضون النقل الحرفي للواقع، ولكن مدار الخلاف لا يكمن هنا، وإنمــا في درجة الابتعاد أو الاقتراب من الواقع، فليس من يدعو إلى عالم مستقل يحكم نفسه بنفسه، كمن يدعو إلى التصرف في الواقع لجعله أكثر إنسانية وجمالا.
2. كمــا تتطلب "الرؤيا" الكشف، والكشف، كما سبق، إحدى المقولات المركزية لدى أدونيس، يربط بينه وبين الفلسفة، من حيث إن كلا منهما لا يكتفــي بما يدرك إدراكا عاميا ساذجا، وإنما يذهب بعيدا في الأعماق يقول أدونيس: "الشعر بمعنى آخر فلسفة، من حيث إنه محاولة اكتشاف أو معــرفة الجانب الآخر من العالم، أو الوجه الآخر من الأشياء، أي الجانب

---

(1) ادونيس أوراق. ع 14 أكتوبر 84: 10.

(2) نفسه. صدمة الحداثة: 286.

(3) أدونيس. زمن الشعر: 256.

(4) نقلا عن. محمد إقبال عروي. جماليات الأدب الإسلامي: 102.

الميتافيزيقـــي كما يعبر فلسفيا، كل شعر عظيم لا يمكن من هذه الزاوية، بهـــذا المعـــنى إلا أن يكـــون ميتافيزيقيا"[1] ويقول في سياق آخر: "الشعر يكشف ولا يصور، يوحي ولا يعلم"[2] إنه "طريقة نوعية في الاستكشاف والمعرفة"[3]

الشعر بهذا المعنى كيان مواز للعالم، وهنا يأخذ الكشف معنى المغايرة أيضا، فالكـــشف يهدف إلى تجاوز الحدود، وعدم "احترام القانون". وكي يعمق أدونـــيس هـــذه الفكـــرة، يقيم موازنة بين الشعر والطبيعة أو بين الفعل الـــشعري والفعـــل الطبيعي، يقول: "ما الشعر في الأصل؟ إنه "فعل" أو "عمل" فهو ما يعمله الإنسان إزاء ما تعمله الطبيعة، إنه طبيعة ثانية، وهو إذن صـــناعة - ثقافـــة، إنه الحرية والإبداع في الإنسان، مقابل الضرورة والحتمـــية في الطبـــيعة، وإذا كانـــت الطبيعة هي الشيء كما يتجلى في الضرورة فإن الشعر هو الشيء كما يتجلى في الحرية"[4]

3. تـــشكيل الخام: إن ما يميز الشعر عن الطبيعة عند أدونيس هو النسق، أي الانتظام داخل شكل معين. وهذا يتم عبر تدجين الطبيعة وتغيير "عاداتها". يقول: "القصيدة يجب أن تكون فوضى طبيعية، أنت إذا أخذت جزءا من الطبـــيعة تجـــد الشوكة بجانب الحصاة، إلى جانب مجرى الماء إلى جانب العـــشب، بـــل إنك كثيرا ما ترى الحصى والعشب يعترضان مجرى الماء، والقـــصيدة يجب أن تكون مثل هذا المشهد الفوضوي، لكن الخاضع إلى نـــسق، ومـــن هـــنا، الشكل لا نهاية له، إنه غياب القانون، إنه الفوضى الكونية، إنه زمن ما قبل العالم"[5]

إن تـــشكيل الخـــام يعني تحويله إلى مادة خاضعة للنسق. الفوضى مرادف للخـــام والطبيعة، بينما النسق مرادف للشعر والإنسان، وأدونيس يحب أن

---

(1) أدونيس. زمن الشعر: 174.

(2) نفسه: 111، 112.

(3) أدونيس. سياسة الشعر: 50.

(4) أدونيس. زمن الشعر: 203، 204.

(5) نفسه في منير العكش. أسئلة الشعر: 127.

يكـــون هـــذا التشكيل مباشرا، أي عبر علاقة ثنائية بين الشاعر والطبيعة ودون واســـطة ثالثة. وهنا يكون الشاعر أمام" زمن ما قبل العالم" ويبدو أدونـــيس قريبا من عالم الأسطورة، بحيث يقف الشاعر أمام الطبيعة، كما وقـــف أمامها الإنسان البدائي، دون دليل، ولا معرفة تتوسط بين الإنسان البدائـــي والطبيعة، وهذا الوقوف المباشر يسمح للشاعر أن يتحرر من كل المقـــولات السابقة التي تفسر الطبيعة وتشرح ألغازها، مما يجعله يبدع، أي يخلق من عدم، مثلما خلق الإنسان الأسطوري ثقافته من عدم.

إن مقـــولة تشكيل الخام، أو الفوضى الرائعة، أو الطبيعة الخاضعة لنسق، تذكرنا بمقولة للشاعر الإنجليزي" أودن "يقول فيها: "كل قصيدة.. عبارة عن محاول لاستحضار مثال لحالة النعيم السماوي الذي تتوحد فيه الحرية والقانون والنظام والأمر بانسجام"(1) أي بتعبير أدونيس، يجتمع فيها الشعر بالطبيعة، أي الانتظام والفوضى.

ويمكـــن اختـــصار نظـــرة أدونيس في العلاقة بين الشعر والطبيعة حسب الجدول التالي:

الإنسان:	الطبيعة:
حرية وإبداع	ضرورة وحتمية
الرؤية الميتافيزيقية	الرؤية الواقعية
شعر التحرر	شعر الواقع
الكشف	الوصف
الإيحاء	التعليم
يتجاوز إلي ما وراء الواقع	يقف عند حدود الواقع
تفرد	تكرار
قلق	طمأنينة
فرد	جماعة

4. إذا كانـــت "الـــرؤيا" قفزة خارج المفهومات السائدة، فإنها تستدعي أن يكـــون الشاعر في صراع دائم ضد الثقافة أو الذاكرة باعتبارهما مستودعا

(1) أودن: 25. يخ

للجاهـــز، وبالتالي تعملان على فرض قواعدهما على العملية الإبداعية، أي فرض المألوف والعادي، والرؤيا خروج عن المألوف والعادي. إن الذاكرة بوصـــفها فكـــرا مسبقا ترتبط بما هو موجود، والشعر القائم على الرؤيا يـــتجاوز ما هو موجود ويرتبط بما لم ينجز بعد، لا بالواقع المنجز"[1] فلا يمكـــن -إذن- أن تلتقي الرؤيا والذاكرة، لأن منطلق أدونيس ألا "يخضع الـــشاعر لقانـــون مفروض عليه"[2] وأن يخضع فقط "لمواهبه وطاقاته فهو مـــبدع كـــل قانون أو نظام شعري"[3] فليس هناك نموذج يحيل عليه لقد "أصـــبح الـــشعر هو الإنسان ذاته في استباقه العالم الراهن، وتوقع العالم المقبل، إنه "خرق للعادة" كما يقول ابن عربـــي، أي تغيير لنظام الأشياء، ونظـــام علاقاتها: تغيير النظر إلى العالم"[4] إنه "القلق الذي يلغم الطمأنينة، وهنا تكمن بنائية الشعر، فالبناء شعريا، هو أن يفجر الشعر صبوة الإنسان إلى مـــا هو أبعد وأكمل، ورغبته في ما هو أعمق وأغنى، بتعبير آخر: أن تكون في الشعر بناء هو أن تكون رافضا وهداما"[5]

والطمأنينة التي يشير إليها أدونيس تعني الاستسلام لنموذج فني مسبق، وإلغاء هاجس الإبداع والتجاوز. وهي بهذا المعنى نوع من الكسل الذهني والخمول، مما يؤدي إلى السقوط في النسخ والتكرار. والشعر ليس قبولا ولا مهادنة ولا استـــسلاما ولا نسخا ولا تكرارا، إنه كما يقول: "اللهب الذي يختزن الطاقة المغـــيرة، وهو لذلك ليس قبولا، بل سؤال دائم وبحث دائم، وتجاوز دائم، من أجل تغيير الحياة وجعلها أكثر جمالا ونقاوة وإضاءة"[6]

إن الطمأنيـــنة حالـــة نفسية مصاحبة لسلطة المجتمع على الفرد، أو سلطة الـــثقافة علـــى الشاعر، أما القلق فهو الململة المصاحبة لرد فعل الفرد على

(1) أدونيس. في عمر أزراج. أحاديث: 47.

(2) نفسه. رمن الشعر: 43.

(3) نفسه: 43.

(4) نفسه: 43.

(5) أدونيس فاتحة لنهايات القرن: 273.

(6) أدونيس. زمن الشعر: 102.

المجـــتمع، وتمـــرد الشاعر على الثقافة. ومن هنا فمن المستحسن ألا يتقبل القـــارئ الرفض والهدم على أنهما مفهومان سلبيان بالضرورة، لأن رفض عـــالم مهتـــري، أو هدم بناء عاطل معيق، ليس عملا سلبيا، بل هو عمل تقتضيه مسؤولية الشاعر، وبخاصة إذا كان يحلم بعالم أكثر إنسانية وجمالا، لكن الذي يبقى محل حوار هو نوعية المحتوى المرفوض أو المهدم، خاصة إذا كـــان مقـــياس الهـــدم والبـــناء، هو الإنسان وحده، ومن هنا فليس من الـــضروري أن يكون الإنسان مصيبا في مفهوماته وقيمه دائما، أو يكون مصدرا ثابتا ووحيدا في التقدير والمعرفة.

5. إن المـــنطق المؤســـس على مفهوم "الرؤيا"، ينتهي إلى أن كل قيمة تصبح اجتماعية تفقد فعاليتها، لأنها تفقد فجائيتها وتأثيرها في المتلقي عبر الدهشة والقلـــق والتـــساؤل، فتصبح مفرغة وواضحة وساذجة، وهذا ما يؤكده أدونيس: "إن الذين يطالبون اليوم بالوضوح في الشعر باسم الجماهيرية أو الـــثورية أو الواقعية، إنما يطالبون بنظم الأفكار ووصف المواقف ويطلبون مـــن الـــشاعر عمليا أن يبقى ضمن المعاني العقلية، وكأنهم يطلبون منه أن ينتج ما ليس للشعر في جوهره وذاته نصيب"[1]

وحـــين يـــرفض أدونيس مفهومات كالجماهيرية والثورية والواقعية، إنما يـــرفض -أصلا- الأسس الفلسفية لهذه المفهومات، وهو في ضوء مفهوم "الـــرؤيا" الذي يفسر به نظريته، يرى في هذه المفهومات قوانين، مسبقة للإبـــداع، لأن الدعوة إلى أدب معين (واقعي - ثوري) يعني وضع قواعد أولية وتحديد غايات يهدف الشعر إلى تحقيقها، وهذا يتعارض مع المنطلق الفلـــسفي لـــدى أدونيس، فالرؤيا ضد أي قانون مسبق، وضد أي شرط ســـوى شـــرط الحرية، وضد أية عادات أو تقاليد، لأن "عاداتنا الفكرية وحاجاتـــنا العلمية، كما يقول، تحول بيننا وبين رؤية الحقيقة أو الواقع إلا مـــن خللها، والشاعر لا يرضى بالمعنى الذي تضفيه العادة الإنسانية على الأشياء مهما كان مفيدا، ويبحث لها عن معنى آخر، ومن هنا ينفصل عن

(1) أدونيس. صدمة الحداثة: 290.

التقليد والعادة ويصبح دوره أن يوقظنا ويخلصنا من الأفكار المشتركة الضيقة"[1]

ويمكن أن نضيف إلى تعليل أدونيس لرفض شعارات (الجماهيرية والواقعية والثورية) تعليلا آخر يقوم على فكرة ارتباط الشعر بالثابت وارتباط هذه الشعارات بالمتحول، ومجال الشعر الثابت، ولو كان في المتحول، أي أن الشعر يبحث عن النقطة الثابتة في الظاهرة العابرة الزائلة فيجسدها، ولذلك يقول أدونيس: "إن الشعر أقل الفنون حاجة إلى الارتباط بالزمان والمكان"[2]. فعلى الشاعر أن يتناول "من مظاهر العصر أكثرها ثباتا وديمومة"[3]، كما قال قبله الشاعر الإنجليزي شيلي: "إن الشاعر يشارك في الخالد والمطلق والواحد، وليس للزمان والمكان والعدد صلة بمفهوماته وتصوراته" وكما قال "والاس فاولي" في كتابه" عصر السريالية - الذي يمكن اعتباره مصدر الكثير من أفكار أدونيس -عن الشعر بأنه" النشاط الإنساني الوحيد الذي لا ينال الزمن منه، إنه خلوده، الشعر هو نفي اللحظة أو أية وحدة زمنية"[4]

إن هذه "المطلقية" التي يتميز بها الشعر، هي التي تسمح للشاعر أن يتصور هذا المطلق كما يشاء، ويجسده في أي شكل يشاء، وهنا يلتقي التعليلان معا في ملتقى واحد هو الحرية، التي تجعل الشاعر أساس القيم ومقياسا لها.

وليست هذه النزعة التي أشار إليها أدونيس قبل قليل، حين استبعد الآلهة والطبيعة وأثبت الإنسان وحده مرجعا لنفسه، ليست حديثة في الفكر البشري، فقد ورد عن فيلسوف السوفسطائية" بروتاغوارس" أنه قال: "الإنسان مقياس كل شيء، ماهو كائن وما هو غير كائن بما هو غير كائن"[5] وقد شرح عبد الرحمن بدوي هذه المقولة في كتابه "الإنسانية

---

(1) أدونيس. زمن الشعر: 9.

(2) 4- نفسه: 10.

(3) 5- ديفد ديتش. النقد الأدبي: 178.

(4) والاس فاولي. عصر السريالية: 185.

(5) عبد الرحمن بدوي. الإنسانية والوجودية في الفكر العربي: 19.

والوجودية في الفكر العربـــي" بعبارات قريبة من عبارات أدونيس السابقة فقـــال: "إنمـــا يريد (أي بروتاغوراس) أن يضع الإنسان مقابل الآلهة من ناحـــية، والوجود الطبيعي أو الفيزيائي من ناحية أخرى، وأن يرد التقويم إليه لا إلى أشياء خارجية فيزيائية مادية، ولا إلى كائنات خارجة مفروضة علـــى الوجود على سبيل الأحوال النهائية"[1] والتقارب الذي اشرت إليه، هو أن كلا منهما يضع الإنسان بديلا عن كل من الآلهة والطبيعية، وهذه النــــزعة عـــرفت فيها بعد بالنـــزعة الإنسانية في مقابل النـــزعة الدينية والنـــزعة الطبيعية.

6. وحـــتى يستكمل مفهوم الرؤيا عناصره، يؤكد أدونيس على عنصر الفكر، الفكر لا بمدلوله الدارج المحصور في المحتوى أو المضمون، لكن الفكر، بمعنى الحـــضور الواعي للشاعر في العالم، أو الفهم العميق للواقع، والقدرة على إدراك ما تخفيه المظاهر العابرة من حقائق وأعماق، ومع أن أدونيس يؤكد علـــى أن الشعر "يحدد بلغته لا بفكريته"[2]، أي أن التجربة الشعرية لفظية قـــبل كل شيء، كما قال "أكتافيوباث"[3]، ولكن هذا لا يعني تناقضا في الـــتفكير، لأن أدونـــيس يقصد بالفكر -كأحد عناصر "الرؤيا" ما يقابل العدم أو الفراغ أو العبث يقول: "الشعر لا يكون جديرا باسمه إن لم يكن في الوقت نفسه فكرا، لكن الفكر هنا ليس الفلسفة ولا المنطق ولا العلم، الـــشعر فكر، لكن بطريقته التعبيرية الخاصة، أو لنقل: الشعر فكر لكن في شـــكل فني- إن أعمق الحدوس الفكرية التي غيرت وتغير صورة الإنسان والعالم إنما هي حدوس شعرية"[4]

إن نفي أدونيس للفكر الشعري أن يكون فلسفة أو علما أو منطقا هو نفي لأيـــة ســـلطة ســـابقة تفرض سطوتها على الشعر، فعلى الشاعر أن يبدع فكرة، وأن يبدع فلسفته، ولذلك يشير في نهاية النص إلى الحدوس الشعرية

---

(7) نفسه: 19

(2) أدونيس. صدمة الحداثة: 286.

(3) سيزار مورينو. أدب أمريكا اللاتينية قسم 2: 81.

(4) أدونيس. أوراق. ع 14 أكتوبر 84: 10.

الــتي هي أشكال معرفية لكنها نابعة من عمق التجربة وليست صادرة عن ثقافــة مسبقة، وهو بهذا يتفق مع الشاعر والفيلسوف الإنجليزي كولردج الذي يقول: "لم يتمكن أحد من الشعراء من أن يصبح شاعرا كبيرا بدون أن يكــون فيلــسوفا عمــيقا، وذلك لأن الشعر زهرة المعرفة الإنسانية وعبيرها"[1]

وأخــيرا يمكــن أن نشير إلى أنه بإمكان الباحث أن يضع معجما لتوابع مفهوم "الــرؤيا"، ويمكن أن نشير على سبيل المثال إلى مثل هذه التوابع: الكشف -التجاوز- التخطي- المجهول- المغايرة- الممكن- الإنسان- القلق- التساؤل- التمرد- الفوضى- الهــدم- الإبــداع- الحدث- التفرد- التحرر- الرفض-الصبوة- الخرق- الاستباق- المطلق- المستقبل- الفلسفية-إلخ، فالشعر، أخيرا، يختصر مفهومه، عند أدونيس، في لفظة واحدة هي الرؤيا بالتجليات المعنوية التي أشرنا إليها.

من الغريب أن ندخل عالم البياتي عبر بوابات العالم السبع: المشرعة على كل الفــضاءات الغــريبة، ففــي سيرته الشعرية كان يعرض ذاته من خلال الآخرين، ويكشف عن تجربته في ضوء التجارب الأخرى. ففي كتابه "تجربتي الشعرية[2]سبعة فــصول، يفتتح كل فصل بعبارة أو نص لأحد الأدباء أو الثوار أو الفنانين من غير العــرب، فــيما عدا الفصل الأول الذي قدمه بعبارة للمتصوف الإسلامي شهاب الــدين السهروردي (545 هـــ-588 هـــ) متبوعة بثلاثة نصوص لمثقفين غربيين والفــصل الخــامس الذي ذكر في مقدمته نصا لشاعر بابلي مجهول، أما الفصول الأخرى، فقد استعار في مقدماتهم نصوصا لثلاث عشرة شخصية غربية[3]

---

(1) مصطفى بدوي. كولودج: 169.

(2) صدرت ضمن المجلد الثاني من ديوانه.

(3) الأسماء والشخصيات التي استشهد بها البياتي في سيرته الشعرية هي:

أ- الفصل الأول (السهروردي-باسترناك-تشيخوف- ديورات).

ب- الفصل الثاني (ربونومني).

ج- الفصل الثالث (كاسترو-دي موسيه)

د- الفصل الرابع (مارسيل أوكلير - بريخت-باسترناك)

هـــ- الفصل الخامس (موليير-شاعر بابلي مجهول-طاغور)

و- الفصل السادس (جيفار-تشيخوف-ريلكة-كافافيس)

يذكر البياتي في مفتتح الفصل الثاني من سيرته الشعرية نصا للرسام التشيلي" روبرتو ميتي" يقول فيه: "ليس الفن ترفا، إنه أمنية، أمنية اللاموجود، والوسيلة لتحقيق هذه الأمنية. الثورة شعر، والإنسان الكامل شاعر، وأقصد بالشعر المزيد من الواقع، من النور، من الشعور، من الخيال، خيال الشعب المبدع. الشعر سلاح لا مرئي" حرب عصابات" داخلية في النفس على الأعراف والمصالح الذاتية المصطنعة، والرياء في النقد الذاتي، حرب على الاتفاقية المبتذلة في سبيل الذكاء المبدع"[1]

هذا النص يصلح، كغيره من النصوص التي صدر بها البياتي فصول "تجربته الشعرية" مدخلا لتجربة البياتي ومفهومه للشعر بخاصة، وهذا النص يجعل البياتي يقف على الضفة الأخرى المقابلة للضفة التي يقف عليها أدونيس، فإذا كان أدونيس يحكم على التجربة الشعرية بمدى تجاوزها للواقع، فإن البياتي يقيم أركان مملكته على المزيد من الواقع بوساطة النضال الإنساني، وقد انتقد البياتي شعر أدونيس واعتبر كثيرا من قصائده صياغات لغوية مجردة لأنها خالية من النبض الإنساني[2] هذا النبض الإنساني هو ما سيكون مقياس التحديد والتعريف لدى البياتي، فإذا كان قارئ أدونيس ينتهي إلى الفلسفة الفردية التي تجعل الذات مصدر القيم، فإن قارئ البياتي ينتهي إلى فلسفة إنسانية مصدر قيمها المجتمع، أي أنها فلسفة ملتزمة.

يعرف البياتي الشعر بأنه "تاريخ روح الإنسان وسجل مباشر لفتوحاته وانتصاراته"[3]، ويقول عن الكتابة في العالم الثالث بأنها "عذاب وليست ترفا"[4] ويعرف الإبداع على أنه "تمرد وثورة يمنح الإنسان الوعي الكامل والإحساس بقدرة ومصيره"[5]

إن المقولة المركزية -من خلال هذه النصوص وغيرها- في "النظرية الشعرية" عند البياتي هي الإنسان، ليس الإنسان الفرد المنفصل عن المجموع، لكنه الإنسان

(1) عبد الوهاب البياتي. الديوان. مج 2: 29.
(2) عبد الوهاب البياتي. المجلة. ع 545. 1990: 48.
(3) عبد الوهاب البياتي. المجلة. 546. 1990: 55.
(4) نفسه. المجلة ع. 545. 1990: 10.
(5) نفسه. المجلة. ع 546. 1990: 55.

المجـــتمع، الإنـــسان الذي يختزل في فرديته وذاتيته حركة المجتمع في صبوتها وتوقها للأفـــضل. وليس الشعر، في ضوء هذه المقولة، "لعبة لغوية" بل معاناة إنسانية، لأن "اللعـــبة اللغوية" مهما حاولت ملامسة الواقع والاقتراب منه تظل أسيرة" فلسفتها التجميلـــية". علـــى الشعر -كما يقول- أن يكون تمردا وثورة، وهذان المفهومان يظـــلان مدجـــنين ما لم يرتبطا بالواقع ويتحدا بقدر الإنسان. وبهذا تصبح رسالة الشاعر هي "الوجود والحياة"، فهمهما والمحافظة عليهما وتغيير مضمونهما"[1]. لكن ذلـــك ينبغـــي ألا يكون على حساب جماليات الشعر، فالشعر كما يقول "مغامرة وجـــودية ولغوية"[2] ومع ذلك فالقيمتان: الوجودية واللغوية ليستا متساويتين عند البـــياتي، فالقيمة اللغوية ينبغي أن تخدم القيمة الوجودية، أي تخدم البعد الاجتماعي والإنساني في الشعر، فهي بهذا واسطة للقيمة الوجودية، وليست غاية.

وفي ســـعي البياتي إلى بلورة نظرته الإنسانية في الشعر، يحمل الشعر مهمة كـــبرى هـــي الحفاظ على الإنسان. فالشعرى: "قادر على منح الإنسان ذاكرة جديـــدة، وقدرة على الصبر والانتظار، ومواصلة المسيرة التي ستحقق أهدافها مـــستقبلا، فـــبدون الـــشعر لا يمكن للإنسانية أن تحيا حتى وإن لم يقرأ معظم الناس"[3]

وهـــذا التناقض بين الشاعر والواقع الاجتماعي المحاصر بأشكال القهر، يدفع الـــشاعر إلى تحقيق حلمه، وتحويل هذا الواقع إلى واقع محتمل، ويعرف البياتي، في ضوء هذا، الشعر بأنه عملية ارتطام بهذا العالم، ومحاولة للتوفيق بين وجود الإنسان الضائع، وبين الحلم الذي يسعى الإنسان إلى تحقيقه"[4]. والحلم الذي يحمله الإنسان ليس محصورا في تحويل العالم إلى نص شعري، بل هو مساهمة في الثورة ضد مظاهر الوحشية في العالم، وبهذا تأخذ رسالة الشاعر طابعها الاجتماعي، وهو ما يشير إليه البياتي: "أنا أعتقد أن الشعرليس عرض رقصات أو عزفا موسيقيا إنه معاناة"[5]

---

(1) عبد الوهاب البياتي. الديوان. مج 2: 24.

(2) نفيه في محي الدين صبحي. مطارحات في فن القول: 22.

(3) عبد الوهاب البياتي. المجلة ع 546. 1990: 55.

(4) عبد الوهاب البياتي. في منير العكش. أسئلة الشعر: 216.

(5) عبد الوهاب البياتي. الحوادث. ع 1643. س 14 1988: 54.

وإذا كان أدونيس يقيم العلاقة بين الشاعر و"الرائي" أو المتصوف، فإن البياتي يقيم العلاقة بين الشاعر والثوري، وقلما يتحدث البياتي عن الشعر بعيدا عن الثورة، والنماذج الشعرية عنده هي التي تجمع بين الشعر والثورة، أي تجمع بين البعد الجمالي والبعد الاجتماعي، ويتقدم هذه النماذج عند البياتي شعراء أمثال: ناظم حكمت -لوركا- نيرودا، أراغون وغيرهم. إن الفنان والثوري -يقول البياتي-: "يعيشان في الإبداع التاريخي ولذا فإنهما ضد التجريد والهلوسة الصوفية والمثالية المبتذلة"[1]. وحتى أن الطبيعة التي تنهي حياة الكائن الحي "تقف صاغرة منهوكة القوى أمام الفنان والثوري"[2] شيئان لا يدركهما الموت عند البياتي: الفن والثورة، لأن في موتهما توقيفا لمسيرة الحياة الإنسانية فـ "بدون الشعر لا يمكن للإنسانية أن تحيا"

وكما يحفظ الفن حياة الوجود الإنساني وحياة الفرد، تحفظ الثورة حياة الفن، والعكس أيضا. ومن العلاقة بين الشعر والثورة يربط البياتي بين الشعر والفكر، والفكر هنا ليس بالمعنى الذي تحدث عنه أدونيس بل الفكر بمعناه الاجتماعي المستمد من حياة الناس، الفكر بمعنى الموقف الذي يسهم في دفع الثورة، ضد أشكال الإعاقة، إلى الأمام.

ويقول البياتي: "الشعر هو الوجه الثاني للفلسفة والفكر، وكل شعر يحاول أن يقطع أو يتنكر لهذا الوجه يسقط في التفاهة واللامعنى وفي "العدمية اللغوية"، أي اللغة التي لا تقول شيئا على الإطلاق"[3].. الفكر والفلسفة هنا يحيلان على الواقع إنهما يقعان في الحقل الدلالي للإنسان والثورة، كما تقع التفاهة والعدمية واللامعنى في الحقل الدلالي المقابل: الفرد والنص والمادة، إن ما يحفظ للفن وجوده -حسب البياتي-هو- كما قال- ارتطامه بالواقع، ومهما كانت جماليته فإن البعد الإنساني الواقعي الفكري هو شرط التحقق والنجاح.

الفن كما يقول ويلك: "لا يمكنه إلا أن يتعامل مع الواقع مهما ضيقنا معناه، ومهما أكدنا على قدرة الفنان الخلاقة المشكلة. فالواقع كالحقيقة أو

---

(1) عبد الوهاب البياتي. في الديوان. مج 2: 84.

(2) نفسه: 48.

(3) عبد الوهاب البيتاي. في محي الدين صبحي، مطارحات في فن القول: 24.

الطبيعة أو الحياة، هو في الفن كما الفلسفة والاستعمال اليومي، كلمة مشحونة بالقيمة"[1]

إن رنـيه ويلك المحسوب على النظرية الشكلية، يثبت واقعية الفن مهما كان تعامل الشاعر بعيدا عنه، وفي هذا الإطار يقول ارشيبالد مكليش" الشعر هو التعبير الإنـساني الفريد. الفن الأوحد الذي لا يكتفي فقط أن يكون فنا بحتا، بل يتشوق أبدا إلى ما وراء ذلك، يتشوق إلى أن يترجم سؤال الإنسان عما ليس إنسانا"[2]

ولا شـك في أن البياتي يتكئ على مثل هذا التراث في بلورة مفهوماته حول الشعر، لتقارب بين تكوينه النفسي والفكري وهذا التراث. إن واقعية البياتي تلتقي أيـضا مع الشاعر اليوناني المعاصر "يانيس ريتوس" الذي يقول: "في قصيدته الشعر الحقيقـي يتعرف العالم على وجهه الحقيقي... ويكون الاعتراف بالشاعر بقدر ما يتعـرف العـالم علـى وجهه في هذا الشعر"[3]. وهذه الفكرة مبثوثة في كثير من كتابات البياتي وأحاديثه، في فهمه للشعر على أنه ارتطام بالواقع، أو حلم الإنسان وقدرتـه على منح ذاكرة جديدة للإنسانية. كما يلتقي مع شعراء كثيرين، ففكرة استعـصاء الفن على الموت مثلا، التي وردت في نص سابق له وفي آخر يقول فيه: "لأن الفـن وحده عصارة تجربة الإنسان، هو ما يتركه للناس بعد حياته"[4] يتقاطع هذا القول مع ما قاله شاعر ليس من مدرسته هو الرومانسي الإنجليزي وردزورث" إن الـشعر ضـرب من ضروب المعرفة بأسرها، هو الأول والآخر، إنه باق على الزمان ما بقي قلب الإنسان"[5]

وحين نحاول بناء صياغة تعريفية للشعر عند البياتي بعد هذا الاستعراض، يمكن اعتماد الصيغة التالية: الشعر نضال بالكلمة الجميلة من أجل الإنسان في معاناته ضد أشكال القمع والقهر التي تواجهه والارتقاء بروحه إلى قمة الإنسانية. وهكذا تتحد وظيفة الشعر مع طبيعته عند البياتي، كما عند غيره.

---

(1) رينيه ويلك. مفاهيم نقدية: 184.

(2) منخ خوري. الشعر بين نقاد ثلاثة: 134.

(3) يانيس ريستوس. المستقبل. ع 389. س 8 أوت 1984: 68.

(4) عبد الوهاب البياتي الديوان. مج 2: 14.

(5) منيف موسى. نظرية الشعر: 111.

ينطلق صلاح عبد الصبور في تحديد نظرته الشعرية من فلسفة عامة، أساسها الإنسان وغايتها الإنسان.. فالإنسان عنده هو "نقطة البدء، وكل فلسفة تركيبية ينبغي أن تبدأ بالمفرد لكي تستطيع بعد ذلك أن تصل إلى العام الشامل، فالوجود البشري ليس مجموعة من الأشجار أو ذرات الرمل، ولكنه مجموعة من الكيانات المفردة التي تبلغ درجة اختلافها حدا يدعو للدهشة"[1]. هذا الموقف الفلسفي يرمي بظلاله على مفهوم الشعر لدى صلاح عبد الصبور، الذي هاله الوضع الذي آل إليه الإنسان المعاصر، حيث أفرغ من قيمه الروحية والإنسانية وتحول إلى هيكل أجوف. ولعل قصيدته الشهيرة "الظل والصليب"[2] تعد ترجمة فنية لهذه الوضعية الإنسانية، ففيها يتحدث صلاح عبد الصبور، كما يقول، "عن نماذج من البشر لا يستطيعون أن يحققوا ذواتهم ويخشون من التجربة، فيموتون قبل أن يعرفوا الموت"[3]

إن موقف صلاح عبد الصبور كان -بلا شك- صدى لما نجم عن الحربين العالميتين، وعن الثقافة التي تبلورت بعدهما، وبخاصة الفلسفة الوجودية في أشكالها الثقافية المختلفة. هذا الموقف صاغه على المستوى النقدي في إحدى كتاباته الأخيرة بقوله: إن "الشعر صوت إنسان يتكلم، مستعينا بمختلف القيم الفنية أو الأدوات الفنية، لكي يكون صوته أصفى وأنقى من صوت غيره من الناس، فهو يستعين بالموسيقى والإيقاع والصورة والذهن والخيال، وكل هذه الأشياء مجتمعة تجعل لصوته هذه الفاعلية التي يستطيع بها في كلماته أن ينقل قدرا من الحقيقة الإنسانية التي يحسها هو منطبعة عليه إلى غيره من الناس"[4]

يعد هذا النص خلاصة مفهوم عبد الصبور للشعر، لأنه جاء في فترة اكتمال تجربته أولا، وثانيا لأنه تعمد أن يصوغ هذا النص في شكل مقولة تلخص مفهومه، فقد صدر النص بقوله: أما تصوري الخاص للشعر فهو أبسط ألوان التصورات، فالشعر صوت إنسان يتكلم... ولذلك يمكن عده "نصا مركزيا".

---

(1) صلاح عبد الصبور. حياتي في الشعر: 93.

(2) نفسه. الديوان. المجلد الأول. 61.

(3) نفسه. حياتي في الشعر: 123.

(4) نفسه. فصول. المجلد الثاني. الصد الأول. أكتوبر. 81: 16.

وكان عبد الصبور قد بسط هذه الخلاصة في كل كتاباته السابقة متأرجحا - أو جامعـــا- بين المثالية والواقعية، بين الجمالية والإنسانية، بين الذاتية والموضوعية، ولـــيس في ذلك من مطعن، فالحقيقي" يقع في تقاطع الذاتي مع الموضوعي"[1] وهو عصارة بين قطبين: حلم وواقع[2]

وحـــين نعود إلى "النص المركزي" الذي يحدد فيه عبد الصبور مفهومه للشعر يمكن أن نتبين الأبعاد الأساسية التي يقوم عليها فيما يلي:

1. الـــبعد الإنـــساني، المتمـــثل في الإنسان المتكلم، وقد أكد عبد الصبور في مواقـــف مـــتعددة على هذا البعد، وكان يعرف الشعر بنسبة فعل ما إلى الإنـــسان يقول مثلا: "الشعر صوت الإنسان نتحدث"[3] أو الشعر "هو الطاقة الخلاقة للإنسان"[4] أو "الشعر هو نبض الإنسان"[5] وهكذا... إلى درجة يمكن أن نعرف الشعر فيها بأنه "فعل إنسان".

ومـــثل هـــذه التعـــريفات تبين مدى إيمان صلاح عبد الصبور بالإنسان، فالإنسان عنده هو ما يهم" الشاعر، والإنسان ما يهم التقدم، فعندما ننظر إلى الأمـــور نظرة إنسانية، نستطيع أن ندرك القصد في التاريخ والقصد في الحركة البشرية"[6]. بل إن الأمر تجاوز به هذا الحد إلى القول بأن الإنسان هـــو "محـــور الكـــون وهو صانعه"[7] على أساس أن الكون وجود مجرد والإنـــسان هـــو الذي يحققه، بوساطة الفعل والحركة والفكر والعاطفة، والكون دون هذه المقومات، ودون الإنسان، لا يمكن تصوره إلا كمقولة مجردة.

ولا شـــك في أن صلاح عبد الصبور -بهذا الموقف وبهذه الرؤية- يميل إلى التفـــسيرات الفلـــسفية الغربية للحياة والإنسان في الاتجاه المثالي الصوفي

---

(1) يانيس ريتسوس. المستقبل. ع 389. س 18 أوت 1984: 68.
(2) رونيه كازاجو. في سعد صايب. فن الشعر: 216.
(3) صلاح عبد الصبور. الدوحة. ع 70. س 6 أكتوبر 1981: 42.
(4) نفسه الآداب. ع 7، 8. 1978: 8.
(5) نفسه الآداب. ع 7، 8. 1978: 8.
(6) نفسه: ؟
(7) عبد الصبور. الآداب. ع 7، 8. 1978: 8.

الإنساني، على خلاف عبد الوهاب البياتي الذي يبدو أكثر ميلا إلى ثقافة الشرق الاشتراكية، في نظرته للحياة بعامة والشعر بخاصة، مع أهما -معا- يتحدثان عن الإنسان والإنسانية، والفرق بينهما أن صلاح عبد الصبور يرى الإنسان في صورة فرد مجرد بينما يراه عبد الوهاب البياتي في صورة إنسان داخل مجتمع.

ينبغي أن لا توحي لنا هذه "الإنسانية" أن صلاح عبد الصبور يقف عند حدود المحتوى، أو ينظر إلى الشعر من جانبه الفكري فقط بل أنه يتوقف أيضا عند المقومات الجمالية الأخرى.

إن فكرة "الإنسانية" أساسية في الأدب، نعرف ذلك من خلال الآداب العالمية والنصوص المختلفة التي ما تزال البشرية تتداولها عبر مختلف اللغات والحضارات، مما يؤكد أن خلود الأدب لا يقوم على اللغة والصورة والموسيقى فقط، أي لا يقوم على الشكل الفني فقط، بل يقوم على ما فيه من "إنسانية" فنحن لا نزال نقرأ الآداب القديمة من ميراث الأمم المختلفة ونتأثر بها على الرغم من أسلوبها المغاير، ومن رؤيتها المغايرة، لكن ثمة شيئا لم يتغير هو البعد الإنساني فيها، هذا الثابت الذي يتجاوز حدود المكان والزمان واللغة.

2. البعد الجمالي، المتمثل فيما سماه بالقيم الفنية أو الأدوات الفنية وحصرها في الموسيقي والإيقاع والصورة والذهن والخيال. هذه القيم هي التي تحدد خصوصية الشعر داخل دائرة الكلام المتعدد، وتميزه عن النثر وعن الكلام العادي، وتعطي لصوت الشاعر "صفاءه ونقاءه" وتفرده عن أصوات كل الآخرين.

وإذن، فإن ما سماه صلاح عبد الصبور "الصوت" في تعريفه الشعر بأنه صوت إنسان، هو الصوت القائم على هذه المجموعة من الأدوات الفنية وبالتالي يتحول هذا الصوت -كما قال صلاح عبد الصبور- إلى جهد خلاق أو إلى طاقة خلاقة للإنسان.

وقد قدم صلاح عبد الصبور مجموعة من التعريفات للشعر في ضوء هذا البعد الجمالي منها: الشعر فن تعبير، الشعر فن استعمال اللغة، الشعر فن

تقـــديم الصياغات الجديدة[1] الشعر فن اصطفاء الجملة الشعرية[2]. غير أنه يـــربط غالـــبا بين الجانب الجمالي والإنساني، فالجمالي عنده يتحقق حين يكـــون إنسانيا، أما حين يكون ماديا أو طبيعيا، فإنه يبقى زخرفا مفرغا، ولـــذلك فبعد أن يستعرض التعريفات الجمالية يستدرك ويقول: ولكن في داخـــل طبيعـــته (أي الشعر) الخاصة كفن من فنون التعبير، فهو الإنسان يـــتحدث"[3]. ولأجل هذا أشرنا سابقا إلى التصور الفلسفي لدى صلاح عبد الصبور الذي يجمع الإنساني والجمالي في الرؤية العامة وفي الشعر على الخصوص.

3. الـــبعد الـــوجداني: في أحـــد تعريفات صلاح عبد الصبور القديمة نسبيا، والعمـــيقة يعرف الشعر بأنه "فن اكتشاف الجانب الجمالي والوجداني من الحـــياة"[4]. إن هذا التعريف يحدد طبيعة العمل الذي يقوم به الشاعر وهو الاكتشاف، فالجوانب الجمالية والوجدانية في الحياة ليست متاحة للجميع، مهمـــا بـــدت واضحة، لأن إدراكها يتطلب نوعا من الحساسية الخاصة والـــرؤية الثاقـــبة والـــشعور الحاد والذكاء اللماح، أي تتطلب نوعا من الاكتـــشاف. إن الحـــياة مليئة بالقصائد الشعرية، لكنها تظل مادة خاما، حـــتى يكتـــشفها الشاعر ويحولها من حالة الهيولي إلى حالة التشكل. إن الـــشاعر مطالب بوضع حدود لما ليس له حدود، فهو المؤهل إلى اختراق الحجـــب المادية في الحياة لجمع أكبر قدر من الجمال منها، كما أنه المؤهل إلى الـــتعمق في أغوار الحياة الإنسانية، والذات الإنسانية بخاصة، لوصف جغـــرافية الإنسان الداخلية والتعبير عنها، أي استخراج الجانب الوجداني منها.

إن تعـــريف صـــلاح عـــبد الصبور السابق للشعر بأنه اكتشاف الجانب الـــوجداني والجمالي يظل من أعمق التعريفات التي قدمها، ولو أنه لم يكن

(1) صلاح عبد الصبور. الدوحة. ع 70. س 6 أكتوبر 81: 42.
(2) نفيه. الآداب ع 3 س 6. 58: 68.
(3) صلاح عبد الصبور. الدوحة. ع70. س6 أكتوبر 81: 42.
(4) نفسه قراءة ثانية لشعرنا القديم: 13.

أول القـــائلين بـــه، فقد سبق أن قال بعضه الشاعر الإنجليزي شيللي: "إن الـــشعر هو رفع الحجاب عن الجمال الكامن في الدنيا"[1] وقلت "بعضه" لأن شـــيللي اقتصر على الجانب الجمالي بينما تحدث صلاح عبد الصبور عن الجانب الوجداني أيضا، غير أن الصياغة المشتركة بين الشاعرين تؤكد وقوع الشاعر صلاح عبد الصبور تحت تأثير عبارة شيللي.

ويقدم عبد الصبور، في سعيه لتطوير البعد الوجداني في الشعر- تعريفا آخر مفـــاده أن الشعر اعتراف[2]، فالفن - في رأيه- نوعان فإما اعتراف وإما حكاية، فالقصة والمسرحية والرواية تقع في دائرة الحكاية، بينما يقع الشعر في دائـــرة الاعتـــراف[3]، ولا شـــك في أن مفهـــوم الحكاية يحمل بعدا موضوعيا، لأن الحكاية تقوم على سرد أحداث قد يكون الرواي فيها مجرد شاهد أو مشاهد، أما الاعتراف فهو أمر ذاتي وحميمي، يكون الراوي فيه مـــشاركا ومعنـــيا، لكـــن اعتراف الشاعر ليس اعترافا عاديا مباشرا إنه "اعتـــراف بمعـــنى مكـــثف"[4]أي اعتراف فني، بمعنى آخر إنه مجموعة من المـــشاعر والعواطف والرؤى معبر عنها تعبيرا فنيا. وهذا يحيلنا على عبارة "لـــوالاس فاولى" اختصر بها مقومات الشعر العظيم، قال فيها: إن الشعر يتكون دوما" من العواطف والصور: العواطف التي هي تجربة في العذاب، وبالتالي في المعرفة، والصورة في شكلها الموقع هي وسيلة الشاعر الوحيدة للتعبير عن عاطفته"[5]

4. الـــبعد التوصـــيلي: لقـــد أشار صلاح عبد الصبور في النص الأول الذي أسميـــناه" الـــنص المركزي" إلى فكرة التوصيل، باعتباره الغاية من الفعل الـــشعري، فالشاعر، يهدف بكل عمله السابق، من بحث عن القيم الفنية والأدوات التعـــبيرية، والكشف عن جوانب الجمال والوجدان في الإنسان

---

(1) جبرا إبراهيم جبرا. الرحلة الثامنة: 38. ديفيد ديتشس. النقد الأدبي: 187.

(2) عبد الصبور. الدوحة. مع س: 41.

(3) عبد الصبور. الآداب ع 7، 8. 1978: 10.

(4) عبد الصبور. الدوحة ع 70 س 6: 41.

(5) والاس فاولي. عصر السريالية: 93.

والحـــياة، وتشكيلهما بوساطة اللغة والصورة والإيقاع، يهدف بكل هذا إلى توصــيل خطابه الشعري إلى المتلقي، ولذلك قال: "كل هذه الأشياء مجتمعة(...) التي يحسها هو منطبعة عليه إلى غيره من الناس "إنه يقوم بنوع مـــن العـــدوى على حد تعبير تولستوي"[1] إن الرسالة الشعرية، إذا كان مطلـــوبا مـــنها أن تصل القارئ، لا بد أن تكون ذات فاعلية، وفاعليتها مـــستمدة من البعد الإنساني الذي سبق الحديث عنه، ومستمدة أيضا من القـــيم الفنـــية الـــتي حددها عبد الصبور في الموسيقي والصورة والإيقاع والـــذهن والخـــيال، كمـــا أنها مستمدة من الرؤية الذاتية التي عبر عنها بالإنطـــباع، والانطباع يختصر الموقف الخاص للشاعر من حقيقة إنسانية معينة.

ويـــبدو صـــلاح عبد الصبور في فهمه لعملية التوصيل أقرب إلى النظرية التعبيرية، فهو يرى أن الحقيقة التي يسعى الشاعر إلى توصيلها هي الحقيقة كما هي منطبعة في الذات، والمعروف أن التعبيرية هي النظرية التي "ترمي إلى تمثيل الأشياء كما تصورها انفعالات الفنان أو الأديب نحوها، لا كما هـــي في الحقيقة والواقع[2] وإن كان عبد الصبور لا يذهب مع هذا الرأي إلى نهايته، لأن من نتائج هذه المقولة الاهتمام بالجانب الوجداني والشكلي على حساب الجانب الإنساني.

هـــذه هـــي الأبعاد الأربعة التي تبلور مفهوم الشعر عند صلاح عبد الصبور، وهـــذه الأبعاد تحاول الإحاطة بهذه الظاهرة "المتنكرة" والمستعصية، ولذلك حاول صلاح عبد الصبور أن "يحاصرها" لعله يظفر بتحديدها، ويمكن أن نخلص أخيرا إلى خلاصـــة تـــبلور مفهوم الشعر عند عبد الصبور، على لسان أحد دارسيه وهو أن

---

(1) تـــناول الدارســـون نظرية العدوى عند لتولستري بشكل يعفينا من استعراضها، ينظر مثلا: ستولنتير. النقد الفني: 236.

(2) أنظر مثلا – مجدي وهبة وكامل المهندس. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب/110.
- جبور عبد النور. المعجم الأدبي: 71.
- روزنتال ويوديل. الموسوعة الفلسفية: 133.
- إحسان عباس. فن الشعر: 96.
- جابر عصفور. نظرية التعبير محاولة للتأصيل. الأقلام. ع4. س 12.

الـــشعر كما يراه عبد الصبور تأمل وتفسير وحوار يقيمه الشاعر بين ذاته وذوات الأشـــياء من حوله غايته كشف الحقيقة الجمالية والوجدانية والإنسانية وإثارة المتعة عبر وسائل التصوير والتعبير: الموسيقى، الصورة، اللغة الخيال[1]

يـــستمد نـــــزار قـــباني مفهومه للشعر من ذات المصادر التي يستمد منها أدونـــيس، أو على الأقل من الدائرة المرجعية التي ينتمي إليها أدونيس، ولذلك فقد قـــدما رؤية متقاربة من الناحية الجوهرية -بغض النظر عن تفاصيلها- هذه الرؤية قائمة أساس على فكرة التجاوز والمغايرة والاختلاف.

ففـــي الـــنص "النقدي" الذي كتبه نـــزار مقدمة "لديوانه" طفولة نهد "عام 1947، تأثـــر" واضـــح بنظريات الرمزيين، وقد كان المناخ الثقافي والاجتماعي في سوريا ولبنان أيام التكون الشعري لنـــزار قباني، يدعو إلى مثل هذا التوجه الجمالي الرمزي وخاصة إذا تعلق الأمر بشباب ذي ميول بورجوازية وتعليم علماني[2]

لقـــد اســتعار نـــــزار قباني في هذا النص، وفي غيره، من الرمزية كثيرا من مقولاتها ومفهوماتها، من ذلك مثلا:

1. "إن الشعر كهربة جميلة لا تعمر طويلا، تكون النفس خلالها بجميع عناصرها من عاطفة وخيال، وذاكرة، وغريزة، مسربلة بالموسيقا، ومتى اكتسبت الهنيهة الشعرية ريش النغم، كان الشعر، فهو بتعبير آخر، النفس الملحنة"[3]
2. "يقـــال في تعريف الشعر إنه تصوير للطبيعة، وأنا أقول: إن الفن هو صنع الطبيعة مرة ثانية، على صورة أكمل ونسق أروع"[4]
3. "الـــشعر هندسة أصوات وحروف، نعمر بها في نفوس الآخرين عالما يشبه عالمنا الداخلي"[5]
4. "الشعر رقص باللغة"

---

(1) إبراهيم عبد الرحمن. فصول: 174.

(2) لمعـــرفة هذا المناخ أنظر مثلا: محمد فتوح أحمد الرمز والرمزية في الشعر المعاصر الباب الثاني.

(3) نزار قباني، طفولة نهد/ط

(4) نفسه: ط.

(5) نزار قباني. الشعر قنديل أخضر: 39.

في هـــذه النصوص -الواردة على سبيل التمثيل- إحالة على مفاهيم النظرية الرمزية، لقد ركز نـــزار على البعد الإيقاعي في الشعر: الشعر هو النفس الملحة - الشعر رقص- الشعر هندسة أصوات، والمعروف عن النظرية الرمزية اعتمادها على الموســيقى باعتبارها جوهرا يحدد خاصية الشعر وماهيته، وهذا ما نجده في كتابات الرمـــزيين الكـــبار، يقول الأمريكي "ادجار ألن بو" (1894-1809): "إني أحدد الـــشعر باختصار على أنه الخلق الإيقاعي للجمال"[1] فلم يقل "بو" أن الشعر هو الخلق اللغوي، أو الخلق الصوري، أو الخلق الفكري، وإنما قال الخلق الإيقاعي، وفي إحدى نصائح الفرنسي "فيرلين" (1844-1896) للشعراء يقول "عليك بالموسيقى قبل كل شيء، ثم بالموسيقى أيضا ودائما"[2]

وفي النص الثاني يعرف نـــزار الشعر على أساس الخلق والإبداع، بدل المحاكاة والتقلـــيد، فالشعر عنده خلق ثان للطبيعة، وليس نسخا أو تصويرا، فالطبيعة حين تنـــسخ أو تصور فقط، تظل طبيعة فقيرة، ويكون الشعر القائم على أساس النسخ والتـــصوير أيـــضا فقـــيرا. إن الطبيعة -كما يقول نـــزار- مقيدة بأبدية القوانين المفروضـــة علـــيها"[3]، وطريقة الشعر الرمزي هي كسر هذه القوانين وتحطيمها وتجاوزهـــا كما يرى رامبو الذي يحدد طبيعة الشعر في ترجمة "حركية الأشياء التي يعتقدها الآخرون بلا حياة، ويحيي فيها قوة كونية كبيرة يعبر عنها، لا يمكن للبشر العاديين أن يحسوها".[4]

إن تجـــاوز الطبيعة يعني إضفاء دلالات جديدة لم تكن موجودة قبل الشعر، لجعلـــها أجمـــل مما هي عليه، وأكثر جاذبية وتأثيرا، وهذه المسألة يمكن النظر إليها نظرة نفسية، فالطبيعة كما هي في الواقع، قد تفقد جاذبيتها وسحرها الجمالي، لأنها مفـــتوحة دائما، ومشاعة دائما، وطبيعي جدا أن تكون الحاسة الجمالية قد ارتوت مـــن مشاهدة هذه الطبيعة يوميا، وهذا الارتواء يدعو إلى الملل من الشكل المألوف والمكـــرر، مما يجعل الاستثارة الجمالية لدى المتلقي منعدمة، أما الطبيعة حين ينقلها

---

(1) جان روسلو. أدجار أبن لو: 139.

(2) محمد فتوح أحمد. الرموز الرمزية في الشعر المعاصر: 129.

(3) نزار قباني. طفولة نهر: ز

(4) هنري بيير. الأدب الرمزي: 27.

الـــشاعر بشكل مغاير في الشعر فإنه يقدمها في الحالة العذرية، الحالة التي لم تشاهد عليها من قبل، وبالتالي تنفتح رغبة الإنسان وتوقظ حواسه لتلقي الطبيعة كما هي في الـــنص الـــشعري، لكن هذا النص بالتأكيد سوف يفقد قدرته على التأثير حين يـــرتوي القارئ منه، فيتساوى النص آنذاك مع الطبيعة، فيبحث الشاعر عن نص جديـــد وجمالـــية جديدة، وهكذا تتطور النظريات الجمالية والفنية فتظهر نظريات ومدارس وتختفي أخر.

وفي النص الثالث الذي يعرف نـــزار الشعر على أنه هندسة أحرف وأصوات إحالة إلى مفهوم الهندسة الشكلية للقصيدة التي يعد رمبو (1854-1891) أبرز من أطلقهـــا، وبخاصة في قصيدة" الحروف المتحركة "التي هدف فيها إلى "تفجير الحياة في الأصـــوات عـــن طـــريق ربط كل منها بلون من الألوان بحيث يصبح حرف كحـــرف (I) أحمـــر يذكـــرنا بلون الدم وضحكات شفاه فاتنة ساعة الغضب أو النشوة النادمة"[1] وتقترب قصية نـــزار قباني" "سامبا" من فكرة الهندسة الشكلية، فهـــي مؤســـسة -جوهريا- على البعد الهندسي الإيقاعي الموازي لحركة الراقص الإيقاعية، وقد ساعدت تفعيلة "فاعلاتن" الغنائية على تحقيق ذلك.

وليست عبارة نـــزار قباني التي عرف فيها الشعر بأنه رقص باللغة، بعيدة عن فكـــرة بـــول فـــاليري (1817- 1945) التي يفرق فيها بين الشعر والنثر بوساطة معادلين آخرين هما الرقص والمشي، فالشعر رقص عنده، والنثر مشي عادي[2] كما أنهـــا ليست بعيدة عن فكر بريمون الذي يرى أن الشعر يخلق عالما مخالفا لعالم النثر بفضل النغم الذي يوجد فيه.[3]

كانـــت هـــذه الأفكـــار -كما قلت- قد كتبها نـــزار قباني مقدمة لديوانه "طفـــولة نهد" عام1947، وظل هذا المفهوم قائما في نظريته الشعرية، ففي عام 1976، أي بعـــد حوالي ثلاثين عاما، أجاب عن سؤال حول مفهوم الشعر بقوله: "الشعر هو القدرة على إحداث الدهشة، بغير الدهشة تتحول القصيدة إلى تصريح خال من المفاجآت، الشعر هو انتظار ما لا ينتظر، نحن ضد الشعر العمودي، لأننا نعرفه قبل

---

(1) في محمد فتوح أحمد. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: 125.
(2) محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي: 379.
(3) أرنولد هاوزر. بحث في علم الجمال: 300.

أن نسمعه، ومهمة الشعر أن يعلمنا ما لم نعلم، يخلط الأحاسيس. الشعر كوكتيل يضع حواسك الخمس في إناء ويخضها، الورقة سطح زئبقي، والقصيدة تتزلج عليها ولا تعــرف إلى أين يقودها هذا الانسياب، القصيدة أكبر عملية تورط في التاريخ، القصيدة تقوم على الصدام، والحواس تعيش على القاعدة والقناعة، فالقصيدة عمل ضد الحس، القصيدة كالحب إذا فهمنا أن الحب يأتي ليغير العلاقات المكرسة، كل شعر حاول أن يكون مخلصا للثوابت الاجتماعية هو شعر ساقط، وكل شعر حاول أن يرشــو أو يتــزلف للمؤســسات القائمــة ســقط، الشعر الحقيقي قائم على الاغتصاب، على اختراق الجدران المنصوبة سابقا"[1]

يمكــن اعتــبار هذا النص نصا مركزيا، أي خلاصة "التنظير" الشعري لدى نـــزار قباني، ولذلك فقد كرس فيه، بطريقة الجمل القصيرة المقطعة ما أمكن من تعــريفات وتحديدات للشعر، وبالرغم من طول النص، إلا أنه "تنويع" على العبارة الأولى فيه وهي: "الشعر هو القدرة على إحداث الدهشة" عبر كسر جميع الأعراف والقــواعد الثابــتة، الاجتماعية أو الثقافية أو الجمالية، أما بقية التعريفات الأخرى فهي صياغة بلغة مغايرة أو بتعبير مختلف للفكرة الأولى، لقد ورد في النص اثنا عشر تعريفا للشعر، تجمع كلها على رفض المحاكاة والواقعية والمحدودية والمعلوم والمحدد، وتدعــو إلى نقيضاهما، تدعو إلى الخروج من التشابه[2] لأن التشابه كما يرى نظرية "يجعل الأدب مصنعا للنسيج... لا ينتج إلا نوعا واحدا من القماش"[3]

وقــد كرر نــزار هذه المقولات التعريفية في سياقات أخرى، وبصيغ أخرى، تــؤكد كلــها علــى الطبيعة التمردية للشعر، يقول مثلا: "إن طبيعة الشعر طبيعة انقلابــية، ولا قــيمة لشعر ينحني أمام القناعات الجاهزة، ويأخذ التحية العسكرية للــباب العالي ولزوجته، وللحصان الذي يجر عربته، إن المكان الحقيقي للشاعر هو في صــفوف المحــتجين لا في صفوف الموالين"[4] ويقول أيضا: "الشعر هو سفرنا خــارج التاريخ، وخارج حدود الأشياء، وخارج أنفسنا. الشعر هو دخولنا منطقة

---

(1) نزار قباني. في محي الدين صبحي. مطارحات في فن القول: 107، 108.

(2) نزار قباني. جهاد فاضل. قضايا الشعر المعاصر: 244.

(3) نفسه: 244.

(4) نزار قباني. العصافير لا تطلب تأشيرة دخول: 125.

انعـــدام الـــوزن، وتخلـــصنا نهائيا من جاذبية الأرض، ومن ضغط أفكارنا وثيابنا علينا"[1] ويقول كذلك: "كل ما يدخل في نطاق المألوف والعادة ليس شعرا"[2]

واضح من هذه النصوص التصور النظري للشعر عند نـــزار، إنه ينحصر من حـــيث الموقـــف أو الرؤية في التجاوز واجتناب كل ما هو سابق ومعقد ومألوف ومـــتداول، ويقابل هذا الموقف من الناحية الفنية تجاوز أيضا للمألوف، فهو يصرح أن القـــصيدة العمـــودية خالـــية مـــن التأثير لأنها "مفتوحة" ليس فيها أسرار ولا مفاجآت، ولأنها تقوم على القناعة والقاعدية والحسية.

إن "نظرية" نـــزار قباني تقوم على أساس رفض "النموذج" على أي مستوى كـــان، اجتماعـــيا أو ثقافيا أو فنيا، وهذا ما دعانا إلى القول في مفتتح هذه الفقرة الخاصـــة بنـــزار إلى القول بتشابه المرجعية الثقافية لدى كل من نـــزار وأدونيس، لأن أدونيس يقيم "نظريته" أيضا على فكرة التمرد على النموذج الجاهز.

"النموذج" فكرة تفسر الجمالية الكلاسيكية، والقصيدة عند نـــزار تقع على الضفة الأخرى المقابلة للكلاسيكية، وبالتالي فمن المنطقي أن يقول نـــزار إن الشعر المتزلف للمؤسسات شعر ساقط، لأن المؤسسات تنتمي إلى فكرة النموذج، وفكرة النموذج المرفوض، تجمع الشاعرين: نـــزار وأدونيس وغيرهما أيضا، غير أن الواقع العملي يكشف أن ثمة فهماخاصا بكل منهما للنموذج، وبالتالي فثمة تطبيق مختلف له، فبينما تتجسد دعوة أدونيس في شعره في قصائد تبعد غالبا عن الفهم والإدراك، تتجـــسد دعوة نـــزار قباني في شعره، في قصائد واضحة على النقيض "جدا" من أدونـــيس، وهـــذا يجعلـــنا نستنتج أن نـــزار قباني طبق فكرة تجاوز النموذج على مستوى الموضوعات، بينما طبقها أدونيس على مستوى الأشكال الفنية.

وإذا كانـــت الرمزية تجمع الشاعرين فإنها تجمعهما لتفرقهما، بمعنى أن نـــزار انتهى من الرومانسية إلى الرمزية، بينما خرج أدونيس من الرمزية إلى ما بعدها من سريالية وصوفية، فالرمزية نقطة انتهاء أحدهما وابتداء الآخر.

يتبين من قراءة النصوص التي تحدث فيها أحمد عبد المعطي حجازي، أن الشعر عـــنده هـــو مجموع ثلاثة عناصر، ولو أنه لم يذكرها مجتمعة في نص واحد، إذ إنه

---

(1) نفسه: 41.

(2) نزار قباني. في جهاد فاضل. قضايا الشعر المعاصر: 109.

كـــان يعـــرف الشعر في كل مرة تعريفا يرتكز على أحد هذه العناصر الثلاثة. ولا شـــك في أن الـــسياق الـــذي يأتي فيه التعريف هو الذي يملي على الشاعر "نقطة الارتكـــاز" الـــتي يقـــوم عليها هذا التعريف، بالإضافة إلى أن الشعر كيان متعدد الأوجه، فمن حيثما نظرنا رأينا وجها جديدا.

الجـــوانب الـــثلاثة التي تمثل "نقاط ارتكاز" في مفهوم الشعر عند عبد المعطي حجازي هي، الجانب اللغوي، والجانب المعرفي وجانب الفعالية.

يقـــول حجازي: "إن الأدب شعرا كان أو نثرا، ليس تسجيلا ولا وصفا، بل هـــو عـــالم فكـــري وجمالي يتشكل بلغة قد تتفق في بعض الجوانب مع لغة الحياة اليومـــية، لكـــنها تخـــتلف عنها بعد ذلك اختلافا جوهريا، بما تقوم عليه من أبنية وإيقاعـــات وما تتضمنه من إشارات ورموز، وما يقوم بين عناصرها المختلفة من تقاطعات ومفارقات"[1]

هـــذا النص يعد -في هذا الجانب نصا أساسيا، سوف نجد بعض تفريعاته في نـــصوص أخـــرى، إن حجـــازي الذي يصدر مفهومه برفض الواقعية السطحية، والمحاكـــاة الهـــزيلة، يقدم مفهوما قائما بالضرورة على أسلوب آخر غير أسلوب النسخ والنقل البارد، وهذا الأسلوب هو ما تمثله اللغة كما حدد عناصرها في النص السابق.

ويـــبدو من خلال النص أن حجازي يعطي معنى أكثر شساعة للغة، فاللغة - هنا لا تقتصر على الألفاظ المعجمية ذات الدلالات المحددة، وإنما تتجاوز لتشمل ما يطلـــق عليه مصطلح" "الشكل" المقابل للمضمون، بما يشمله هذا الشكل، من لغة وصورة وموسيقى ورموز وإشارات وعلاقات لغوية، وما يتولد عن هذه العلاقات من عناصر.

بهـــذا يكون الشعر، كما يقول حجازي "لغة خاصة، لغة تنقل المفردات من عـــالم المعجـــم إلى عـــالم السحر والأسطورة، بالمعنى العميق الشامل حيث تصبح الكلمات في ذاتها كائنات"[2]

---

(1) أحمد عبد المعطي حجازي. حديث الثلاثاء. ج 2: 12.

(2) حجازي. في قضايا الشعر العربي المعاصر: 277.

إن خصوصية اللغة، باعتبارها تحديدا لهوية الشعر، تعني المجاز، أي الانتقال باللغة من مستوى الدلالة الأحادية والمباشرة والنفعية إلى مستوى الدلالات المتعددة والموحية والجمالية. وهذا ما قاله عبد المعطي حجازي في نص آخر: إن: "الشعر مهما كانت أدواته فهو في حد ذاته لغة رمزية"[1]. وصفة الرمزية في النص تعني تجاوز الواقع عبر وسائل التعبير الفني من خيال وموسيقى وصورة، وبهذا تعادل مفهوم المجاز الذي يعد خاصية اللغة الشعرية الأساسية.

والرمزية لا تتوقف عند حدود المفردة الواحدة، بل تعني رمزية اللغة ذاتها، أي رمزية القصيدة لا رمزية الكلمة، لأن رمزية الألفاظ المفردة لا تنتهي بالضرورة إلى رمزية القصيدة والعكس أيضا، فلرب قصيدة لا تحمل ألفاظها رمزا واحد، إلا أنها تحيلها من خلال "كليتها" إلى عالم آخر، وهنا تكون القصيدة كلها رمزا واحدا لو بدت كلماتها عادية ومباشرة.

تحديد الشعر باللغة الرمزية، هو نظر من زاوية الفعالية اللغوية، بمعنى أن الشاعر حين يتعامل "بالرمزية" مع الواقع، يستطيع أن يمسك باللحظات التي تتأبى على الإمساك، ويأسر الحالات الوجدانية العصية، ويجسد الجمال "الهلامي" الخفي عن الأنظار. ولعله من هذا التصور للفعالية الرمزية للغة جاء تعريف آخر لحجازي يعد فيه الشعر "اللغة التي يصنعها البشر ليمتلكوا بها الكون عن طريق معرفته"[2] وتعريف آخر أيضا يعد -فيه الشعر-" لغة خاصة نشحنها بتجربتنا الفريدة لنتجاوز حدودها، ونتخلص من قيودها، ونحولها إلى رمز صاف يتسع للمصير الإنساني كله"[3]

إن الرمزية بعد إنساني في مقابل اللغة باعتبارها معطى طبيعيا، ولو أنها، في الأصل، بعد إنساني، إن إضفاء البعد الإنساني على المعطى الطبيعي، هو الذي يحقق الرمزية باعتبارها دلالة تضاف إلى الدلالة المشاعة، وهذه العملية هي التي تجعل اللغة قادرة على احتواء العالم وتجسيد المصير الإنساني كله.

لكن كيف تمتلك اللغة العالم كما يقول حجازي؟ إنه يرى أن اللغة التي يخلقها الشاعر "تكشف رؤية داخلية لا يستطيع أحد، حتى الشاعر أو الكاتب

(1) نفسه. في أزراج عمر. أحاديث: 58.

(2) حجازي. آفاق عربية. ع 2. س7. 1981: 116.

(3) نفسه: الأهرام. 14. 2. 90.

نفسه، أن يجدها أو يتصورها خارج العمل الأدبي"[1]، وهذا يعني أن اللغة لا تمتلك العالم إلا إذا كانت لغة متحررة من حدودها الدلالية، وقيودها الموضوعية، بل ومن قواعدها البلاغية والأسلوبية، وأصبحت لغة خاصة لا توجد إلا في العمل الأدبي، عندها تستطيع أن تمتلك العالم، فاللغة حين تتحرر من هذه القيود تتحرر من كونها كيانا محددا، وبالتالي تستطيع أن تمسك باللامحدود، لأن المحدود يعجز عن امتلاك اللامحدود. أما حين يصبح اللامحدود في مواجهة اللامحدود، فثمة إمكانية للامتلاك والاحتواء. نختصر هذه الفكرة بالقول إن المجاز باعتباره إمكانية لغوية لا محدودة هو الوسيلة القادرة على الإحاطة بالعالم وأسره في نص لغوي، أي في شعر.

وفكرة محدودية اللغة وعجزها عن التعبير في حالات معينة من الوعي يبلغها الشاعر، تحدث عنها الشاعر والناقد ت. س. اليوت حين قال: إن "إن الشاعر قد يتوصل إلى حدود من الوعي لايمكن التعبير عما وراءها من المعاني... وإنما قد نجد في الشعر ما قدره الشاعر أو وعاه"[2]

وفي سعي حجازي إلى توسيع مفهومه للشعر، يؤكد أن الشعرية تحددها البنية الفنية للقصيدة، بغض النظر عن علاقة القصيدة بالشاعر أو بالواقع، بمعنى أنه ليس مهما أن تنجح القصيدة في تعبيرها عن الذات أو في تسجيلها للواقع، ولكن المهم أن تنجح القصيدة في بناء ذاتها من خلال أدوات التعبير والتنفيذ، وهذه النظرة قريبة إلى حد بعيد من النظرية البنيوية، في دعوتها إلى استقلال الشعر عن الذات وعن المكان والزمان، يقول حجازي: "إن القصيدة خلق جديد متميز، ولربما جاءت تعبيرا صادقا عن حياة قائلها، لكنه صدق غير مطلوب، ولربما تناقضت مع قائلها، لكنه تناقض غير مذموم، ما دامت قد خرجت قصيدة مستوية الشخصية كاملة الخلق"[3]

والتعريف المباشر الذي يستخلص من هذا هو أن الشعر لغة بالمعنى الواسع للغة الذي أشرنا إليه منذ حين، والذي عبر عنه حجازي في النص السابق بمجموعة

---

(1) نفسه. حديث الثلاثاء. ج 2: 21.

(2) منيف موسى. نظرية الشعر: 224.

(3) حجازي. قصيدة لا: 122.

مـــن المـــصطلحات هي: الخلق، والاستواء، والكمال، وهي مصطلحات تعبر عن مفهومات ذات علاقة بالبنية.

ومـــع هذا الاهتمام بالجانب الفني، ممثلا في اللغة وعناصرها، يرفض حجازي في نصوص أخرى، أن يفرغ الشعر من الوعي والمعرفة، فهو لا يرى أي تناقض بين الثنائيات المتداولة: ثنائية الشكل والمضمون، والخيال والعلم بل يقيم، بدل التناقض، تكـــاملا وانـــسجاما. يقول: "من الناس من يعتقد أن الشاعر ليس بحاجة إلى هذا الـــنوع مـــن المعرفة، فالشاعر يعتمد على العاطفة والخيال، ويفسد إذا اقترب من الحقـــيقة أو شـــغل نفسه بالتفكير، لكن هؤلاء واهمون لأنهم لا يفهمون من معنى الـــشعر، أو مـــن معـــنى الحقيقة إلا الغريب الشائع، فالفتنة نائمة، والصبر مفتاح الفـــرج(...) ولا شك أن الشعر يعتمد قبل كل شيء على العاطفة والخيال، وأن الفكـــر يعـــتمد علـــى التحليل والمنطق والحقائق الثابتة. لكن من قال إن هذه مناقـــضة لتلك، من قال إن الحقيقة لا تثير الانفعال، وأن الخيال مقطوع الصلة بالحقيقة"[1]

وحـــسب هذا النص فإن "سهم الاتجاه" عند حجازي يتجه وجهة أخرى غير الـــتحديد القـــائم على البنية والشكل. فالشعر هنا ليس صورا وإيقاعات وألفاظا وأشـــكالا فقـــط بل إنه "وسيلة من وسائل المعرفة[2] كما يقول، ويعد قاصرا كل شعر خال من المعرفة. لكن المعرفة التي يحققها الشعر غير المعرفة التي يحققها العلم أو الفلسفة، فالمعرفة التي يحققها الشعر معرفة تحقق ذاتها بأسلوب خاص، فالشعر، كما يقـــول حجـــازي: "يـــسعى إلى المعرفة بوسائله الخاصة"[3] والوسائل الخاصة هي الأدوات الفنـــية مـــن إيقـــاع وصورة وخيال وغيرها. كما أن المعرفة التي يحققها الشاعر معرفة أشمل لأن الشعر "يواجه العالم بكل الطاقات النفسية والعقلية للشاعر، بـــل نستطيع أن نقول إن الشاعر يواجه العالم بالذاكرة الإنسانية مجتمعة، أي بكل تاريخه، وهو بهذا أشمل من العلم وأشمل من الفلسفة"[4].

---

(1) حجازي. الأهرام. 22. 11. 1989: 8.

(2) نفسه. الحياة الثقافية. ع 12 س 6 1980: 72.

(3) حجازي. الحياة الثقافية. ع 12. س 6. 1980: 72

(4) نفسه

الـــشعر إذن معرفة اشمل وأعمق وأجمل. أشمل لأنه يواجه العالم، وأعمق لأنه يـــواجه هذا العلم بكل الطاقات النفسية والعقلية، الذاتية والموضوعية، وأجمل لأنه يصوغ هذه المعرفة صياغة فنية.

وبالإضـــافة إلى هـــذين التحديدين: اللغوي والمعرفي، ثمة تحديد ثالث قائم على أســـاس الفاعلـــية والتأثير. يقول حجازي معرفا الشعر في هذا المجال: "إن الشعر شيء آخـــر، ســـحر فاعـــل، وجنون عاقل، قوة مطلقة هي وحدها التي تستطيع أن تواجه الطغيان المطلق حتى تستعيد للإنسان إدراكه الفطري لقيمته، وتشعل فيه الشرارة الأولى المحركة فلا يقف أمام سد أو جدار"[1]. ويقول أيضا: إن الشعر هو أداتنا لمحاورة الكون وتحقـــيق الانـــسجام بيننا وبين نواميسه (...) هو ذاكرتنا الشاملة، ووسيلتنا إلى البقاء داخـــل تـــاريخ جنسنا واستعادة الطمأنينة في الإحساس باستمراريته، الشعر هو ديوان الإنسانية وملجؤها من الضياع. ورقيتها ضد الموت"[2]

لا شـــك في أن هذين التعريفين ينطبقان أيضا على وظيفة الشعر، وليس ذلك غائـــبا عـــنا، ولكننا أوردناهما من باب التعريف بالوظيفة، أي تعريف الشعر من خلال الوظيفة التي يقوم بها، وهذا "منهج" من مناهج التعريف.

فالـــشعر، حسب هذين النصين، هو فلسفة الإنسان الأولى التي اختطفت منه بفعـــل ماديته وعقلانيته الزائدتين، وبفعل نظرته التي حولها من أعلى إلى أسفل. إن الـــشاعر، وبخاصة المعاصر، يحن إلى طفولته البشرية الأولى، التي كان يحياهاا بشكل شـــعري، أو ســـحري، في مشاعره وأفكاره وسلوكه، كان الشعر طاقة يواجه بها ألغاز الكون، ويحل طلاسمه، ويفسر أسراره، كان بشعره يتقي شر الطبيعة -نفسيا على الأقل-. إن الشعر في تصور حجازي، في سياق هذا المجال، هو بتعبير الشاعر الفرنسي مالارميه (1842-1898) "التعبير باللغة البشرية، وقد رجعت إلى إيقاعها الأساســـي إيقـــاع المعنى الغامض لمظاهر الوجود"[3]، أو بتعبير الفيلسوف الإيطالي كروتشة (1899-1952) "الشعر هو اللغة الأصلية للجنس البشري"[4]

---

(1) حجازي. الأهرام. 24... 1. 90: 8.

(2) حجازي. آفاق عربية. ع2. س 7. 1981: 116.

(3) البيريس. الاتجاهات الأدبية الحديثة: 130.

(4) زكريا إبراهيم فلسفة الفن في الفكر المعاصر: 55.

إذا كان الشعر كذلك أي اللغة الأصلية للجنس البشري، فإن ما يستنتج من أقـــوال حجازي أن الشعر يسعى إلى الحفاظ على أصالة الإنسان وذاتيته التي جللها غبار الحضارات القائمة على المادة والطبيعة.

ومـــا يقـــوله حجازي يوصلنا إلى تأويل مقبول، هو أن الشعر هوية الإنسان وجوهر إنسانيته وحارسه على البقاء في دائرة الإنسانية. الشعر بهذا المنطق هو شيء آخر كما قال حجازي ما دام يسعى إلى تحقيق ذلك، بواسطة تحوله إلى أداة لمحاورة الكون، وتحقيق الانسجام، وإبقائنا داخل جنسنا، وما دام قوة مطلقة تواجه الطغيان المطلق، ورقية ضد الضياع والموت.

إن الشعر إذن هو الكل الذي يواجه الكل من أجل تحقيق الكل.

لقـــد أصـــبح مفهوم الحرية "هوية للشعر الحديث "وهما للشعراء" المحدثين، فأعطى الشاعر سلطة التجاوز، وطموح الاكتشاف وأصبح يكتب في ضوء ما تمليه علـــيه حـــساسيته القائمة على الذاتية والتميز والتمرد على أي نموذج سابق، لأن الارتباط بالنموذج يعني إلغاء الذاتية والحرية.

ولذلك فليس غريبا أن يرفض يوسف الخال الشاعر الحداثي الذي أسس مجلة تـــسعى إلى التـــرويج للحداثة وهي مجلة "شعر"(1)، ليس غريبا أن يرفض التعريف المتواتـــر الذي يحدد هوية الشعر من خلال العناصر الثلاثة المعروفة: الكلام والوزن والقافـــية، لأن الاعتراف بهذا التعريف يعني الانقياد لسلطة العالم، وإسقاطا لسلطة الذات أو سلطة الخاص، التي هي أساس الحداثة، ويقترح تعريفا بديلا هو: "الشعر لـــيس هو الكلام الموزون المقفى، بل هو التعبير الشخصي الفريد عن رؤيا الشاعر الشخصية الفريدة"(2)

إن هـــذا التعـــريف يفترق عن التعريف الكلاسيكي في مسألتين: الأولى هي تحـــويل التركيـــز على الجانب العام إلى الجانب الخاص، أي تحويل الاعتماد على خصوصيات الفرد بدل الرأي الأدبـــي العام، والثانية هي تحويل الهوية الشعرية من المـــستوى الشكلي المفروض مسبقا (الوزن - القافية) إلى المستوى الرؤيوي (رؤيا الشاعر الشخصية).

---

(1) للمزيد يراجع. سامي مهدي. أفق الحداثة وحداثة النمط. بغداد. 1988.

(2) يوسف الخال. الحداثة في الشعر: 81.

والمسألتان -في التحليل العميق- مرتبطتان ببعضهما، لأن اللغة والوزن والقافية عناصر فنية سابقة على الشاعر وبالتالي فهي تندرج في إطار النموذج أو العام، فرفض العام يعني بالضرورة رفض ما يندرج في إطاره، أما الرؤيا فهي لا تعتمد على نمط فني أو فكري جاهز وإنما تقوم على الإبداع الفردي بعيدا عن الأعراف والتقاليد والطقوس.

إذا كان التعريف القديم يقوم -استنتاجا- على منطق المحاكاة، فإن التعريف الذي يقدمه يوسف الخال يقوم على الإبداع والخلق، ولذلك فقد عرف الشعر، أيضا. بأنه "خلق عالم جديد، نبوءة وعي للوجود الإنساني الحق"[(1)]

تشير هذه العبارات الثلاث كلها إلى المشروع الحداثي الذي يبني عليه يوسف الخال "نظريته"؛ فالخلق يعني إلغاء التبعية والتقليد، والنبوءة تعني الانتماء إلى المستقبل وتهميش الماضي، والوعي يعني الرؤية العمودية للواقع والاستغناء عن الأفقية الساذجة.

كيف يحقق الشعر هذه الطموحات؟ إنه يحققها حين يعمد إلى تحقيق كيانه المستقل عن كل المعارف الأخرى، ولذلك قال يوسف الخال في تحديد طبيعة الشعر المستقلة: "في هذا العصر تنازل الشعر عن دعواه في حمل المعرفة أو تقييم الأشياء أو التعليم والوعظ والإرشاد، واكتفى بأن يكون فنا جميلا، أداته اللغة، آخذا من الموسيقى إيقاعها، ومن المعمار نظامه وتوازنه وانسجامه، ومن النحت والرسم تجسيدهما وتصويرهما الموضوع بالواقع الملموس والمنظور"[(2)]

وما سماه يوسف الخال بتنازل الشعر عن بعض مهامه، هو تنويع تعبيري على فكرة التحول من الخارج إلى الداخل، أو من العام إلى الخاص، وهذا يعني، في ضوء النظرية المدرسية، التحول من الكلاسيكية إلى الحداثة، ومن الناحية الوظيفية يعني التحول من النفعية إلى الجمالية، ويعني -قبل هذا- من الناحية الحضارية التحول من سلطة المجتمع إلى حرية الفرد.

وحتى يعوض الشعر ما تنازل عنه من مهام التعليم والوعظ عمد إلى تكثيف العناصر الجمالية المستمدة من الفنون المختلفة الموسيقى والمعمار والرسم والنحت

---

(1) يوسف الخال. دفاتر الأيام: 81.

(2) يوسف الخال. الحداثة في الشعر: 91.

حتى يحقق طبيعته الجديدة، الطبيعة الجمالية القائمة على النظام والانسجام والإيقاع. وفي هذا الاتجاه يورد تعريفا آخر يقول فيه: "إن الشعر فن، والفن لا غاية له غير التعبير الجميل عن الذات في لحظة الكشف والرؤيا، إنه نرسيسي"[1] مجاني لا عقلي، بمعنى أنه يخاطب العقل ولا يخضع لقوانينه، ومهمته التلقائية الفريدة هي النفاد فيما وراء الظواهر المتناقضة المشوشة المبهمة ليكشف بالحدس والرؤيا أسرار الوجود الحقيقي المليء بالانسجام والنظام والمعنى، هو يتوسل إلى ذلك اللغة، ولذلك كان الشعر لغة، أي وليد مخيلة لا تعمل عملها الفني إلا باللغة"[2].

يتأرجح هذا التعريف بين الرومانسية والرمزية، فتعريف الشعر بالتعبير الجميل عن الذات يقربه إلى الرومانسية أكثر من أي مذهب آخر، وهذا التعريف قريب مما قاله أحد أقطاب الرومانسية الألمانية وهو الشاعر "نوفاليس" (1772–1801) من أن الشعر تصوير (تعبير) للوجدان. لعالم الباطن بكليته[3]

يعد مفهوم التعبير مفهوما مركزيا في النظرية الرومانسية، كما كان مفهوم الصنعة أو التقليد مفهوما مركزيا في النظرية الكلاسيكية، وكما سيكون مفهوم الخلق مفهوما مركزيا في النظرية الرمزية وفروعها. "لقد ربطت نظرية التعبير الفن بشخصيته الفنان، كي تطلق عقال هذه "الشخصية" في حركتها المتفجرة الخلاقة التي لا ينبغي أن تحدها حدود، أو تفرض عليها أي قاعدة، إلا التعبير عما تؤمن به أو تنفعل إزاءه"[4]

وفي ضوء هذا المفهوم الذي يقدمه يوسف الخال للشعر، والذي يمتد عبر محور: الفرد -الرؤيا- الخلق- الكشف- الجمال- في مقابل المحور الذي يمتد عبر المجتمع -العام- التلقي- التعليم، في ضوء هذا المفهوم، تكون المعرفة المرادفة للتعليم والوعظ نقيضا للشعر، لكن الشعر لا يرفض المعرفة، وإنما يحدد طبيعة المعرفة "يقول: "يجابه الشعر الحياة بكل وجودها، وبذلك يعطينا نوعا من المعرفة

---

(1) نسبة على نرسيس رمز العاشق لذاته في الأساطير اليونانية أنظر: دريني خشبة أساطير الحب والجمال. ج 1: 117 حيث يورد القصة كاملة.

(2) يوسف الخال. الحداثة في الشعر: 14.

(3) عبد الغفار مكاوي. ثورة الشعر الحديث ج1: 47.

(4) جابر عصفور. الأقلام. ع 4 س 12 1977: 5.

يعجـــز عنه العلم والفلسفة"[1]. ويشرح هذا التميز في المعرفة الشعرية، بكونها "تلك المعرفة التي لا تتعالى ولا تتجرد عن عالم الخبرة المحسوس"[2]، فإذا كانت المعـــرفة الـــتي تقـــدمها الفلسفة أو العلم معرفة تجريدية، أي منفصلة عن عالم الأحداث الواقعية، فإن الشعر يقدم معرفة حسية مكثفة بهذه الأحداث، ولذلك يقال، دائما، إن الفن حسي والفلسفة تجريدية؛ إن الفن يحول المجرد إلى حسي، يحول الفكر إلى حدث، ويحول العواطف إلى موضوعات، أي أنه، بتعبير اليوت، يحول المجردات إلى معادلات موضوعية. يقول يوسف الخال: "إن الشعر يساوي الحـــياة مع "شيء آخر" هذا "الشيء الآخر" ينفرد الشعر بإعطائه، وهو الجزئي صار بالكلمة كليا"[3]

أشرنا – بصدد الحديث عن عملية الإبداع- بأن العملية الشعرية خلاصة أطراف ثلاثة: الواقع -الشاعر- اللغة. فإذا كان يوسف الخال يقول إن الشعر يـــساوي الحـــياة مع شيء آخر، فإنه يشير إلى هذه الأطراف، ولو بشكل غير مباشـــر، فـــثمة الواقع من جهة، وثمة الشعر من جهة ثانية، وثمة ما سماه الخال "الـــشيء الآخر" وهو الطابع الجمالي الخاص الذي تضفيه الرؤية الشعرية على الواقع وتحوله من واقع لا شعر فيه إلى واقع شعري بوساطة اللغة، إن الواقع لا يتجـــسد في الـــشكل اللغوي إلا بعد تحوير يقوم به الشاعر، هذا التحوير هو الإبداع وهو الخلق، لأنه بغير هذا التحوير لن يكون ثمة سوى محاكاة ساذجة، فالـــشاعر بهـــذا التحوير يحول الشعر إلى مصاف الرؤيا"[4] ويقربه من الفلسفة "بالغوص إلى أعماق الوجود والخروج منها برؤيا أساسية شاملة تتعدى الواقع والظاهـــر إلى الحقيقة والكنه"[5]. ومع أن الشعر يقترب من الفلسفة، من حيث عمق الرؤية، وشمولية الإدراك، إلا أنه يختلف عنها في طبيعة المعرفة التي يقدمها وفي الشكل الذي تقدم فيه.

---

(1) يوسف الخال. الحداثة في الشعر: 25.

(2) نفسه: 25.

(3) يوسف الخال. الحداثة في الشعر: 25.

(4) نفسه: 25

(5) نفسه: 91.

الشاعر اليمني عبد العزيز المقالح يفتتح مقدمة ديوانه[1] بالسؤال عن معنى الشعر، ويعد هذا السؤال شبيها بالسؤال عن معنى الحياة، للتعبير عن صعوبة التعريف، بسبب اتساع كل منهما واستحالة إدراك مكوناتهما المختلفة. ومع ذلك يحاول أن يقدم تعريفات للشعر، منها أن الشعر هو "رؤيا لعالم جديد، ومحاولة للنفاذ خلال الحلم مما هو كائن إلى ما ينبغي أن يكون ليس في عالم الواقع المادي فحسب، بل وفي عالم الحلم نفسه، أي في العالم الشعري، حيث نحلم بلغة جديدة غير مسكونة على حد تعبير أدونيس، وينابيع لم تطرق على حد تعبير حسن اللوزي"[2] وفي تعريف آخر يقول إن الشعر "ليس ترفا ذهنيا ولا ثيابا بلاغية يرتديها الحكام والممدوحون بمناسبة وبلا مناسبة، وإنما هو صوت ضمير الشعب والشاعر، والصورة الداخلية لأعماق الإنسان والفنان معا"[3]

وفي تعريف ثالث يقول: "الشعر شعر -إذن- والنثر نثر ولن يلتقيا، والنثر مجاله العقل، والشعر مجاله العاطفة، والشعر مستوى من اللغة ومن التركيب والتكثيف والتصوير والتخييل، والقصيدة إبداع لغوي يتحدد بالفن والخيال، لا بالطنطنة والرنين، وكثيرا ما تكون الإيقاعات الغنائية والتقنية وغيرها من الوسائل الصوتية نوعا من التعويض عن عنصر الشعر في كثير من القصائد"[4]

هذه نصوص ثلاثة في تعريف الشعر، ليس الهدف من استعراضها متتابعة، الوقوف على تناقضها، وإنما الهدف توضيح زوايا النظر المختلفة التي ينظر من خلالها المقالح إلى الشعر، لأنه لا يستطيع أن ينظر إليه ويدركه من زاوية واحدة، للسبب السابق، وهو الاتساع إلى درجة التشبه بالحياة.

التعريف الأول يرتكز على البعد المعرفي للشعر، وهو البعد الذي يرى الشعر وعيا خاصا يخترق عالم الظواهر إلى ما وراءها، واختراق ما هو كائن إلى ما ينبغي أن يكون، وتجاوز البسيط المدرك إلى العصي على الإمساك والإدراك، وهذه الفكر، كما هو واضح -رددها، قبل المقالح شعراء قبله، من أمثال نزار قباني وأدونيس

---

(1) عبد العزبز المقالح. الديوان: 7.

(2) نفسه: 8. والمقالح ثرثرات في شتاء الأدب العربي: 14.

(3) المقالح. الديوان: 10.

(4) نفسه: 126.

ويوسف الخال وغيرهم، وهي كلها تستقي من مدارس الشعر الحديث وبخاصة الرمزية والسريالية.

وهنا يبدو المقالح قارئا جيدا أكثر من متأمل جيد لأنه -في الغالب - يكتفي بإعادة الآراء والأفكار، بدل التأمل الأصيل في الشعر.

أما التعريف الثاني فيرتكز على البعد الوظيفي القائم على فكرة "الفن للحياة" وهي الفكرة التي حملتها مجموعة من الشعراء "الإيديولوجيين" وعلى رأسهم عبد الوهاب البياتي. لقد عمد المقالح إلى تجاوز النظرة الشكلية بهذا التعريف، لأن الغالب أن "فكرة الرؤيا" كثيرا ما تقود إلى الذاتية والجمالية كما هو الأمر عند يوسف الخال وأدونيس.

لست أدري إن كان المقالح يجمع بين هذين التعريفين عن وعي بقصد تجاوز الشكلية التي يجر إليها التعريف الأول، أم مجرد محاولة للجمع بين "الحسنيين"، ولو على حساب المنهجية؟ إن شعره يؤكد انتماءه إلى الجانب المقابل للشكلية، الجانب الذي يقف مع "صوت ضمير الشعب"، ويؤكد هذا في نص آخر يقول فيه: "الشعر الحقيقي ليس هاجسا شيطانيا يسكن كيان الشاعر، لكنه وهج ثوري يمتلك وجدان الشاعر، ويضيء بفنيته الأصلية روحه فتتدفق الكلمات حاملة اللهب المدهش المثير"(1).

والوهج الثوري المدهش المثير الذي يشير إليه هذا النص، لا يتناقض- أو لا ينبغي أن يتناقض- مع مفهوم الرؤيا، فإذا كانت الرؤيا هي "فلسفة" التجاوز والتغيير والتجديد وقلب الواقع وبعثه من جديد، فإن الثورية تقوم بمثل ما تقوم به الرؤيا، بما تحمله من "لهب مدهش ومثير" فاللهب والإدهاش والإثارة، هي الوسائل نفسها التي تقوم عليها الرؤيا وبخاصة كما يفهمها أدونيس.

لكن الاستعمالات الجارية لمفهومي الرؤيا والثورة لا تبدو كما رأينا، بل تميل إلى وضعهما في صورة مصطلحين متناقضين، أو على الأقل مختلفين، فالرؤيا هي رديف الإبداع على المستوى الجمالي عبر وسائط التغيير والتجديد في اللغة بخاصة، أما الثورة فهي رديف الإبداع على المستوى الاجتماعي عبر وسائط التغيير

(1) المقالح. من البيت إلى القصيدة: 168.

والتجديد في المفهومات والتصورات والأفكار بخاصة. هكذا تلتقيان وهكذا تفترقان، تلتقيان في هم التغيير والإبداع وتفترقان في وسائط ذلك.

أما التعريف الثالث الذي يقدمه عبد العزيز المقالح فهو قائم على البعد الفني، فالشعر - كما يقول- مستوى من اللغة، أي شكل من أشكال اللغة، المتميز بخصائص فنية معينة، حصرها، أو مثل لها، بالتركيب والتكثيف والتصوير والتخييل، أي مستوى لغوي يرتفع عن مستوى اللغة العادية، ذات المهمة التواصلية، فهوية الشعر في خصوصية لغته، ولذلك قال أيضا إن الشعر هو: "فن التكثيف اللغوي"[1] والتكثيف هو العملية التي يقوم بها الشاعر لإرغام اللغة على أن تكون أكثر قدرة على حمل المعاني والأفكار والمشاعر والتأملات.

إن الآراء الكثيرة التي نجدها في كتابات المقالح المتعددة، المتعلقة بالتأمل النظري في الشعر، تبدو صياغة مكرورة لكتابات الرواد من الشعراء، إنه لا يتميز في تنظيره مثلما تميز في شعره، إنه يكتفي بجمع الآراء التي تبرز منطلقه الأساسي، الذي يجعل فيه الشعر رديف الحياة،، وبالتالي يعدد زوايا النظر إليه من معرفية واجتماعية وفنية، ويبدو أنه موزع خاصة بين البياتي وأدونيس ومصادرهما.

حين وصلت حركة الشعر الجديد إلى الجزائر، كانت قد أرست معالمها في المشرق العربي (العراق - لبنان - سوريا - مصر)، فلم يجد الشاعر الجزائري، وبخاصة في عهد الاستقلال، سوى أن يكون ترسا في دولابها الكبير، سواء تعلق الأمر بالكتابة الشعرية، أم تعلق بالمفهومات النظرية للشعر.

ولعل أبرز الشعراء الجزائريين المعاصرين الذين كتبوا تأملاتهم في الشعر هو الشاعر عمر أزراج، الذي وضع سلسلة من المقالات أصدرها في كتاب نشره مرتين: مرة بعنوان "الحضور في القصيدة" ومرة بعنوان "الحضور: مقالات في الأدب والحياة" وأضاف إليه مقالات أدبية واجتماعية جديدة.

في هذا الكتاب قدم أزراج مجموعة من التأملات حول طبيعة الشعر ووظيفته وجماليته، ويظهر أثر أدونيس ومدرسته واضحا عند أزراج، وبخاصة تأثير كتاب أدونيس "زمن الشعر".

---

(1) نفسه: 129.

يضع أزراج فهمه للشعر قائما على فكرة "الرؤيا"، باعتبارها القاعدة الذهبية التي تقوم عليها القصيدة الحديثة، والشعرفي ضوء الرؤيا هو كما يقول "تجاوز منطق الإجابة إلى التساؤل والكلام إلى الإيماء، والوضوح التقريري إلى غموض الجميل المتكئ على قيم جمالية وفكرية رفيعة"[1]. هذا هو "الفهم" الأساسي عند أزراج؛ فالشعر تساؤل وإيحاء وغموض، وهذه الألفاظ الثلاثة هي فروع لفكرة "الرؤيا"، فهي كلها تنتمي إلى مفهوم التجاوز. فالتساؤل تجاوز للأجوبة الجاهزة والمعطاة مسبقا على مستوى المعرفة بخاصة، والإيحاء تجاوز للمستوى العادي في اللغة، والغموض تجاوز أيضا للمستوى العادي في التوصل. ثمة إذن تجاوز كلي للعملية اللغوية؛ في المعرفة باعتبارها المرحلة الأولى، وفي التعبير باعتباره المرحلة الثانية، ثم في التبليغ باعتباره المرحلة الثالثة.

هذا هو التصور الأساسي عند أزراج، وقد تكرر عنده في مواضع متعددة. يقول مثلا: "الشعر هو المغامرة الكبرى لأجل اكتشاف عالم رائع يعيد للحياة نقاءها وحيويتها وسحرها الخلاق"[2] ويقول: "هوية الشاعر تتجدد وتبرز كلما استطاع تنظيم فوضى هذا العالم وتدجين الغرابة، ويعني هذا خلق عالم يتجدد دائما وليس مواكبة الأحداث"[3] ويقول: "الشعر الحقيقي إحساس صادق وشامل بحضورنا الحركي، وعبور واقع جاف لتجاوزه وتغييره، والكشف عن واقع أفضل لإعادة الإيمان للإنسان بذاته وبالحياة، وقد يكون حلم الشاعر أوسع وأعمق من هذا الطموح قد يصل إلى محاولة القبض المستحيل واللاممكن واللانهائي"[4]

هذه النصوص هي تنويع على فكرة جوهرية واحدة هي التجاوز وقد عبر عنها أزراج في مجموعة من المترادفات مثل: المغامرة - الاكتشاف- الخلق- تنظيم العرضي- تدجين الغرابة - العبور- التغيير - القبض على المستحيل- وهي كلها من مستلزمات التجاوز ونتائجه، بحيث يمكننا أن نستخلص تعريفا مختصرا للشعر، حسب أزراج- يتمثل في أن الشعر هو التجاوز، بهذه المعاني الواسعة للتجاوز.

---

(1) أزراج عمر. الحضور: 31، 32.

(2) نفسه: 15.

(3) نفسه: 49.

(4) نفسه: 15.

وفي نــص آخــر لأزراج يتحدث فيه عن طموحات القصيدة الجديدة كما يقــول -يــستعرض مجمــوعة من مواصفات القصيدة، منطلقا أساسا من الفكرة الجوهرية التي تحكم نظرته الشعرية، وهي فكرة التجاوز، يقول إن القصيدة الجديدة هي القصيدة التي تعمل على تحقيق ما يلي:

1. الخلق والتفجير
2. الخروج عن التقليد
3. رفض السرد والوصف الفوتوغرافي
4. الكشف عن علاقات جديدة
5. إعادة النظر في كل شيء
6. الرؤية المستقبلية للماضي والحاضر
7. الطموح الثوري
8. الغوص في أعماق الواقع
9. الكشف الشمولي عن التجربة الإنسانية الشاملة
10. التخلي عن الرؤية الأفقية واستبدالها بالرؤية العمودية
11. استخدام الرمز والأسطورة
12. خلق معادل فكري وفني جديدين لتجربة الإنسان المعاصر الجديد
13. تقديم صورة صادقة للأحاسيس الجديدة المميزة لإيقاع عصرنا[1]

كــل هــذه المواصــفات التي يضعها أزراج في صورة هوية الشعر الجديد، هي "حــدود" وصــفية تقــع في دائرة دلالية ورؤيوية واحدة، وهي "تنويع" على الفكرة المركــزية الأولى الــتي هــي "الرؤيا" التي تقوم على هاجس الثورة والتغيير والتجاوز، ويمكن أن نضيف -من خلال هذه المواصفات- إلى معجم الألفاظ الذي تكون الحقل الدلالي لفكرة "الرؤيا"، ألفاظا أخرى من مثل: (التفجير- الخروج- الرفض - الرؤية- المــستقبلية- الطموح- الغوص - الرؤية العمودية- الصدق)، وهذا الحقل هو الذي تحــرك فــيه أدونيس ومعه شعراء جماعة شعر. وهذا يؤكد أن الحركة الشعرية في الجزائر ليست نبتا شيطانيا، وإنما هي امتداد لحركة الشعر في العالم العربــي.

(1) أزراج. الحضور...: 65، 66.

ولا يبدو الشاعر حمري بحري مختلفا عن أزراج وعن أدونيس في فهم الشعر، فالشعر عنده شكل من أشكال الرؤيا يتجاوز الواقع، يقول: "الشعر في جوهره رؤيا خارج المفاهيم السائدة... والرؤية في حد ذاتها كشف وتجاوز لكل ما هو مألوف في حياتنا الفنية والإبداعية على السواء"[(1)] ينتمي هذا التعريف -بشكل "صارخ"- إلى مفهومات مدرسة أدونيس، وإذا كان أزراج يعيد صياغة مقولات أدونيس النظريةفي تأملاته، فإن حمري بحري وضع التعريف السابق دون أي تحوير يذكر، ويمكن ملاحظة تعريف أدونيس للشعر بأنه رؤيا والرؤيا فقرة خارج المفهومات السائدة[(2)] وتعريف بحري حيث لا خلاف.

وفي ضوء هذه الرؤية الثورية يردد حمري بحري التعريف السابق في مواضع متعددة، يقول مثلا: "الشعر حالة تعبير غير مألوفة عن واقع مألوف، يحاول الشاعر أن يعيده إلى عناصره الأولية، وإن جاز لنا التعبير، نقول: إن الشاعر يفتت الواقع المألوف ويسلط الضوء على بعض أجزائه أو كلها من خلال الصور التي تربط المعقول باللامعقول"[(3)].

يمكن اعتبار هذا التعريف شرحا للتعريف السابق الذي جاء في صيغة كلية، وهي الشعر رؤيا والرؤيا كشف وتجاوز، وهذا التعريف يضيف مفهوم التعبير ليؤكد أن جوهر المسألة الشعرية يكمن في التعبير وليس في الواقع، فالواقع مشاع للجميع وهو بالتالي مألوف ومعتاد، لكن الطريقة التي يعبر بها عن هذا الواقع هي الأمر الخاص والفاعل، وفاعليته تتمثل في إعادة صياغته بتفتيته وإضاءته وربط العلاقات بين أجزائه.

وهذا التعريف يحيل على مسألة الإبداع التي تجمع بين الوعي واللاوعي، ومحاولة إسقاط هذا على التعريف السابق يمكن القول إن الوعي يقع في دائرة الواقع المألوف، واللاوعي يقع في دائرة الحالة التعبيرية غير المألوفة، وفي ضوء هذا الربط بين عملية الإبداع والتعريف يكون ما قاله بحري منطقيا وسليما.

---

(1) حمري بحري. المجاهد. ع 1477. 25 نوفمبر 1988: 45.

(2) أدونيس. زمن الشعر: 9.

(3) حمري بحري. المجاهد ع 1477. 25 نوفمبر 1988: 45.

وثمـــة تعـــريفات أخرى للشعر يستقيها حمري بحري من أدونيس مثل قوله: "الـــشعر نـــوع خـــاص مـــن المعرفة، أو هو بداية المعرفة"[1] و"الكتابة قفزة في المجهول"[2]. وهذه "المقولات" رددها أدونيس نقلا عن الرمزية والسريالية مثل قوله: "الشعر طريقة نوعية في الاستكشاف والمعرفة"[3] والإبداع دخول في المجهول لا في المعلوم[4]. وكما هو واضح لا فرق بين كلام حمري بحري وكلام أدونيس حتى في الشكل على الأقل.

وهـــناك ملاحظـــتان ينبغي تثبيتهما: الأولى وهي فكرة الخصوصية بين إقليم وآخر في العالم العربـــي، فإننا لا نعتقد أنه من العلمية أن أطرح مسألة الخصوصية هـــنا، فـــإذا كان من الممكن البحث عن الخصوصية بين شاعر وآخر، فليس من الممكـــن، منهجيا وحضاريا البحث عن الخصوصية على المستوى الإقليمي، لأن ثمة تـــراثا واحدا جامعا، وثقافة واحدة، ووضعا حضاريا واحدا، وتشوقا إلى المستقبل واحـــدا، كـــل هذا يجمع شعراء العربية المعاصرين، مما لا يشجع على طرح فكرة الخـــصوصية الشعرية بين قطر وآخر، كما يمكن أن تطرح بين ثقافة وأخرى، وإن كان من الممكن أن تطرح على مستوى الشعراء الأفراد.

والملاحظـــة الثانية هي هذا التأثر الواضح الذي لا ينبغي أن ينظر إليه على أنه تلـــق سلبـــي، لأن هناك مبررات دفعت إليه، يأتي في مقدمتها طموح الشباب إلى الـــثورة في الإبداع، الطموح الذي صادف كتابات أدونيس بكل ما فيها من إغراء وفتـــنة لكـــل ذي طمـــوح ثوري، ولكل ذي ذات مفعمة بالوجدان والرغبة في الانطـــلاق. لقد كتب أزراج وحمري هذه الكتابات في مرحلة الطموح، وليس من الممكـــن أن يـــنطلقا من فراغ، وقد تعد قراءة أدونيس واستيعاب كتاباته وتمثلها شكلا من أشكال الوعي الإيجابـــي في مثل تلك المرحلة.

ويـــبدو أن محمد زتيلي قد تجاوز الوقوع في شرك أدونيس مثلما وقع زميلاه أزراج وبحري، فالشعر عند زتيلي ليس رؤيا، وإنما هو صياغة لغوية أو كما يقول:

---

(1) حمري بحري. المساء 31. مارس 1987: 11.

(2) حمري بحري. المجاهد ع 1941 3 مارس 1989: 66.

(3) أدونيس. سياسة الشعر: 50.

(4) أدونيس. صدمة الحداثة: 312.

"الشعر -فضلا عن التعاريف العديدة والتي لا تنتهي -هو إبداع لغوي في أساسه"[1]. وبهـذا التعـريف يقترب زتيلي من المفاهيم البنيوية، وإن كان لهذا التعريف جذر تراثـي في النقد العربـي فالتعريف الذي يردده النقاد القدامى: الشعر هو الكلام المـوزون المقفـى هو تعريف يعتمد على اللغة الموصوفة ببعض الصفات الجمالية المتمثلة -حسب عصرهم وذوقهم ونظرتهم الجمالية- في الوزن والقافية.

إن تعـريف زتيلـي القـائم على اللغة جعله يضع مقياس الشعرية والنجاح الـشعري، في الحـساسية اللغوية، يقول زتيلي: "فالشاعر الذي لا يمتلك إحساسا لغويا هو شاعر فاشل، وبقدر معرفة الشاعر وإحساسه بالمفردة تكون قدرته ورؤيته أوضح وتجربته أنجح"[2]. إن زتيلي يبني وضوح الرؤية ونجاح التجربة على الحساسية اللغوية هي صانعة الشعرية.

وفي رأيـي، أن أي تعريف يحاول أن يحدد الشعر من خلال عنصر واحد من عناصره، هو بالضرورة تعريف "فاشل"، فاللغة قد تصدق تعريفا للقصيدة باعتبارها تجـسيدا للشعر ومادة محسوسة واقعة في حيز معين، لكنها -أي اللغة- لا تستطيع أن تختـصر طبيعة الشعر، فالشعر -في رأينا- هو الذي يخلق اللغة، وليس العكس. فالـشعر كحالة شعورية وفكرية وروحية -سابق على اللغة، وما اللغة إلا تجسيد لهذه الحالة.

غـير أن زتيلي يستدرك في نص آخر فيقول: "ليس الشعر مبني ومعنى، وليس لغـة موسـيقى، وليس تصويرا للتجربة الإنسانية الكبيرة، وليس نقلا للجميل في حياتـنا، إنـه كل ذلك، وبدون ذلك لا يكون الشعر شعرا، ولا تكون الكلمات الموصوفة قصيدة"[3].

يتجاوز هذا التعريف، زاوية النظر الواحدة التي تضمنها التعريف الأول القائم على اللغة، فلم يعد الشعر في التعريف الثاني إبداعا لغويا فقط بل أصبح لغة ومعنى وموسـيقى وتصويرا ونقلا للجميل في الحياة، وهذه محاولة للإحاطة بالشعر، هذا الشعر الذي سواه عبد العزيز المقالح -في اتساعه وشموليته- بالحياة.

(1) محمد زتيلي. فواصل: 178.

(2) نفسه.

(3) محمد زتيلي. النصر 25. 2. 1987 ع 4131.

وهذا الاتجاه الشمولي يظهر أيضا في نص آخر لمحمد زتيلي يقول فيه: "الشعر تلخيص وتكثيف في الحياة واللامرئي، والشعر هو الحكمة، والحكمة عصارة التجربة البشرية ملخصة مكثفة، والشعر هو حالة الصفاء العظمى للوعي، والشعر هو الوعي في تجلياته تعبيرا عن حالات الانتصار أو الانكسار(...) والشعر هو لحظة فرح أو حزن، سعادة أو تعب، يقبض عليها العقل فيصبها ويعجنها بوسيلة اللغة، وليست اللغة وسيلة محايدة، إنها في كثير من اللحظات تجسيد للشعر"[1]

يلمح هذا التعريف إلى مجموعة من المسائل المتعلقة بالشعر ولعل أولاها -وقد سبقت الإشارة إليها- هي اتساعه بحيث لا يسعه تحديد أو تعريف، وثانيها أن الشعر فن اصطفاء واختيار وليس ثرثرة أو تزويق كلام، وهذه المسألة تقود إلى مسألة ثالثة هي أن الشعر ليس فن التسطيح و"التزحلق" فوق الكلمات، وإنما هو غوص وراء "الجوهرة" وبحث عن اللامرئي، ومن هنا تأتي مسألة رابعة وهي أن الشعر حكمة والحكمة تعني خلاصة التجربة البشرية، الخلاصة التي تصل إلى قمة التجربة سواء من حيث اللغة أو الوعي أو التصوير.

بالإضافة إلى ذلك فإن هذا النص يكشف عن حجم المغامرة التي يقوم بها أي منظر للشعر، وأي محاول لتحديده، وهذا ما جعل زتيلي، في إحدى لحظات العجز -والعجز هنا يحمل دلالة إيجابية أكثر مما يحمل من دلالة سلبية- يحاول أن ينظر إلى الشعر من كل الزوايا، ومن خلال أكبر عدد من مكوناته.

إنه تلخيص وتكثيف على المستوى التعبيري الأسلوبي، وهو عصارة التجربة الإنسانية على المستوى المعرفي، وهو حالات تصاحب الإنسان في لحظات الفرح أو الحزن أو السعادة أو التعب على المستوى الوجداني، وهو حالة الصفاء العظمى للوعي، وإن كان هذا الجزء من التعريف يبدو قريبا في الشكل والمحتوى من عبارة لعز الدين المناصرة تحدث فيها عن الصفاء الداخلي باعتباره حالة التوازن المطلوبة في العملية الإبداعية[2].

---

(1) نفسه.

(2) أنظر عز الدين المناصرة. الضاد. ع 8، 9. 1984: 57.

يحاول محمد زتيلي، بهذا التعريف، أن يزداد قربا من طبيعة الشعر، إنه يطلق سيلا من الرصاص في محاولة اصطياد "طريدته"، ومع ذلك تظل الطريدة عصية غير قابلة للتدجين.

هل يمكن بعد هذا الاستعراض التحليلي وضع خلاصة لنظرية الشعراء العرب المعاصرين حول طبيعة الشعر؟ وقبل أن أجيب عن هذا السؤال لا بد من الإشارة إلى أمرين:

1. طابع المغامرة الذي يكتنف كل محاولة لتحديد طبيعة الشعر، سواء من قبل الشاعر نفسه أو من قبل الباحث، وقد سبق أن أشرنا إلى هذه المغامرة في عدة سياقات سابقة.
2. ينبغي التنبيه إلى طريقة التحديد التي يستعملها الشاعر المعاصر لتفسير طبيعة الشعر، فأحيانا يعمد إلى التحديد بوساطة الوظيفة، وأحيانا بوساطة الأداة، وأحيانا أخرى بوساطة الأهمية، ولا شك في أن هذه الطريقة تعوق عملية بلورة المفهومات وتصنيفها وتحديدها.

ولكن الغالب أن معظم الشعراء المعاصرين الذين درسنا آراءهم يقدمون الشعر، لا على أساس كونه "لعبة" لغوية تبعث على المتعة، بل على أساس كونه "معرفة" جادة لا تقل في جديتها وجدواها عن العلم أو الفلسفة أو غيرهما من المعارف، إن لم تكن أكثر جدية منهما وجدوى.

وحول هذه المعرفة الخاصة تتمحور مجموعة من الهواجس المسيطرة تعد أوصافا ولوازم لهذه المعرفة يمكن من خلالها محاصرة الظاهرة الشعرية كما يتصورها الشعراء العرب المعاصرون:

1. هاجس التفرد والخصوصية، وهذا الهاجس هو الفارق بين النظرية الكلاسيكية التي تقوم على النموذج والجاهز، على حساب الذاتية والتميز والخصوصية، وهذه ليست خاصية في الأدب العربي الحديث بل هي خاصية الآداب العالمية منذ الرومانسية إلى اليوم.
2. هاجس التجديد على مستوى الشكل وهاجس الحرية على مستوى المضمون، وهذان الهاجسان هما نتيجة لهاجس التفرد الذي سبق الحديث عنه.

ولا شـك في أن هـذا الهاجس هو صدى لصوت الإنسان المعاصر وهو يـصرخ مـن أجـل الحـرية، وهاجس الحرية في نظرية الشعراء العرب المعاصـرين هاجس محوري، تدور حوله جل المفاهيم الأخرى، إلى درجة تجعـل الباحث يعرف الشعر المعاصر بأنه مظهر من مظاهر الحرية، وتجعله يعرف الشاعر المعاصر بأنه الإنسان الثائر. وهكذا تتلازم الحرية والثورة في فكر الشاعر المعاصر وفي إنتاجه. إذ لا حرية بلا ثورة.

3. الهاجس المعرفي، هذا البعد الذي وضع الشعر في موضع الصدارة من العلوم والمعارف. فلم يعد الشعر مجرد "بلاغة" مفرغة، بل معرفة وحكمة وموقفا. وبالعودة إلى خصائص الشاعر التي سبق الحديث عنها يمكن التأكد من هذا الكلام.

4. هـاجس الـتعمق والـتأمل تحقيقا للبعد المعرفي السابق، مما جعل الشاعر المعاصـر مطالـبا بالمعايشة والمعاينة المباشرة والتوسع الثقافي، فالشعر ليس نبـتا شيطانيا بل هو جمرة تتقد في قلب الشاعر، الشاعر الغائص في قلب العالم.

5. ولا شـك في أن معظـم الشعراء حاولوا النظر إلى الشعر من عدة زوايا، اقتـناعا مـنهم بتعقد الظاهرة الشعرية واحتوائها على أكثر من بعد. ولا شـك في أن كل نظرة يدعمها موقف فلسفي أو سياسي أو اجتماعي أو على الأقل تركيبة نفسية وذهنية معينة.

هـذه مجمـوعة الخصائص التي يمكن حصرها لتحديد أوسع لمفهوم الطبيعة المعرفية للشعر. كما يراها شعراؤنا المعاصرون

فهـل تمكننا هذه الهواجس من تحديد مفهوم موحد نسبيا يجمع رؤية هؤلاء الـشعراء لطبيعة الشعر؟ يمكن أن نقول -استنتاجا- أن الشعر معرفة بشرية خاصة تحـاول بوساطة خصوصيتها في الرؤية والتعبير أن تجسد اللحظات الهامة، لحظات "الطـرب" في المجال الذاتي والاجتماعي والإنساني، بطريقة مثيرة للانفعال والوعي معا وبعيدا عن سلطة النموذج والجاهز.

هذا التحديد يشكل الإطار الذي تتحرك فيه آراء الشعراء، ولكن الاختلاف في تحقيقه وارد بل مؤكد، لأن كل شاعر ينفرد بفهمه الخاص في تجسيده للشعر في

ضــوء هذا التحديد، ويكفي أن نشير على سبيل المثال إلى جماعة شعر؛ فأدونيس يخـتلف عــن يوســف الخــال وهما معا يختلفان عن السياب. وكذلك الشعراء (الـتموزيون) فليس جبرا كخليل حاوي وهكذا فبالرغم من التشابه النظري بينهم إلا أن الطتبيق العملي يفرقهم.

ويبقى أن نؤكد ثانية طابع المغامرة الذي يحيط كل محاولة للإمساك بالنار، أو تدجين المستحيل، وتبقى الكلمة الأخيرة غصة في الحلق.

الباب الثالث

سؤال الوظيفة

الفصل الأول

الوظيفة الكلية

من الضروري أن نشير في البداية إلى أن مسألة تحديد وظيفة الشعر ترتبط ارتباطا صميميا بتحديد ماهيته، فبمقدار ما ينكشف جوهر الشعر وحقيقته وماهيته، بمقدار ما يمكن هذا الانكشاف من تحديد وظيفة الشعر. إن تحديد وظيفة أي شيء، يتوقف، بالضرورة، على معرفة ماهيته، وهذا المعنى ليس جديدا، فقد قال إ. ريتشاردز: "إننا لكي ندرك مدى خطر الشعر يجب علينا أولا أن نعرف إلى حد ما ماهية الشعر"[1] وعبارة "ريتشاردز" وإن كانت تتحدث عن خطر الشعر، إلا أنه بالإمكان تحويل العبارة إلى الوظيفة لأن الخطر شكل من أشكال الوظيفة.

وإذا كان الأمر كذلك، فإن مسألة تحديد الوظيفة سوف لن تكون أقل تعقيدا من تحديد الماهية، وبخاصة وأن التحليل الذي انتهينا منه منذ حين حول المفهوم، لم يبلغ نتيجة واضحة، اللهم إلا إذا اعتبرنا تشعب الظاهرة الشعرية وتعقدها هو تلك النتيجة والغالب أن الأمر كذلك.

وقد أحس الشعراء العرب وغيرهم، بصعوبة التحديد الصارم لوظيفة الشعر وعبروا عن ذلك في كتاباهم وأحاديثهم. يقول الشاعر عبد الوهاب البياتي: "أما وظيفة الشاعر فمن الصعوبة بمكان أن نحدد ملامحها، ونقطة بدايتها ونهايتها، فالشاعر خلاق وثوري، ورائد للمستقبل وهو يحتضن العالم والأشياء، وهو أحيانا محراث وسيف وربيع وبساط الريح، صقيع العالم الذي نعيش فيه إنه أشبه بالفصول الأربعة التي تتجدد الأشياء من خلالها، وهو أيضا عودة تموز من العالم السفلي إلى الحياة"[2]

---

(1) ريتشاردز. العالم والشعر: 11.

(2) البياتي. في بيل فرج. مملكة الشعراء: 91 و"تموز" اله الخصوبة والأنبات عبد البابليين يقابله أدونيس عند اليونان. وأوزوريس عند المصريين. أنظر: فريزز. أدونيس أو تموز ومعجم الأساطير: 30.

فنص البياتي يشير -بشكل غير مباشر- إلى سبب الصعوبة التي تكتنف تحديد وظيفة الشعر، هذا السبب الذي يمكن أن نصطلح عليه با"الكلية"، بمعنى أن الصعوبة لا تتأتى من عدم تبين الشاعر أو الناقد لوظيفة الشعر، بل من كون الشعر مهيأ لأن يؤدي كل الوظائف الممكنة، فإذا كان الشعر يتكون من عدد كبير من العناصر، اللغوية والعاطفية والجمالية والمعرفية والاجتماعية والنفسية وغيرها، فإن وظيفته ستتعدد بتعدد هذه العناصر؛ بحيث يصعب على المتأمل الفاحص للشعر أن يختصر الوظيفة في واحدة. إن الشعر قطاع من الحياة أو الإنسان. والسؤال الذي نطرحه عن وظيفة الحياة أو وظيفة الإنسان ينطبق على الشعر أيضا فإذا كانت الحياة متعددة الوظائف فإن الشعر كذلك.

ونص البياتي يشير إلى هذه التعددية باستعراض مجموعة من الوظائف التي يقوم بها الشعر: (الخلق- الثورة- الريادة- احتضان العالم والأشياء- الحرب-الربيع- بساط الريح- صقيع العالم- التجديد...).

ونعالج في هذا الفصل الشكل الوظيفي الذي سميناه: "الوظيفة الكلية". ومصطلح "الوظيفة الكلية" نختصر به نظرة الشعراء للشعر بوصفه معادلا للوجود، وليس نظرة إلى بعد واحد من أبعاده، ومن ثم، فهو لا يؤدي وظيفة جزئية أو جانبية في الحياة فقط، بل يؤدي كل الوظائف الممكنة، فالشعر، حين يكون إدراكا شموليا للحياة، فإنه لا يكتفي بجانب من جوانبها، وإنما يقدم رؤية جديدة لكل الحياة.

إن الشعر أشبه ما يكون في هذا التصور بالأسطورة عند الإنسان البدائي، فالأسطورة هي أدب الإنسان البدائي وهي فلسفته وهي علمه وهي تاريخه وهي دينه. إنها معرفته الكاملة.

فالشعر، في ضوء هذه الوظيفة الكلية، يعنى بتقديم تصور بديل، ومفهوم مغاير لعالم الواقع كله، من ثم يتعدى الأمر، مباشرة وبالضرورة، إلى الجوانب المختلفة المكونة للواقع: الاجتماعي- السياسي- الثقافي-الجمالي-الأخلاقي إلخ...

وأبرز الشعراء العرب المعاصرين الذين قالوا بهذه الوظيفة أدونيس وعبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور وعمر أزراج، ولا يعني قولهم "بالوظيفة الكلية" إهمال الوظائف الجزئية الأخرى.

يتحدث أدونيس عن وظيفة الشعر في العالم المعاصر، مقارنة مع وظيفته في القديم قائلا: "كانت مهمة الشعر العربي في النظرة التقليدية أن يلاحظ العالم، فيستعيده، ويصفه. أما مهمته في النظرة الحديثة فهي أن يعيد النظر أصلا في هذا العالم، أن يبدله، أن يخلق رؤيا ويرتاد ويجدد"(1). إن "الوظيفة الكلية" هي نتاج الموقف "الراديكالي" الذي لا يكتفي "بترقيع" الواقع وسد فجواته، بل يسعى إلى إعادة صياغته جذريا. والمقارنة التي وضعها أدونيس في النص السابق بين النظرة التقليدية والنظرة الحديثة في وظيفة الشعر، تبين خصائص كل نظرة، فالنظرة التقليدية تقوم على قبول العالم كما هو، ومن ثم فإن وظيفة الشعر في هذه النظرة هي استعادته ووصفه، أي محاكاته والإبقاء على صورته. أما النظرة الحديثة فإنها تقوم أساسا على رفض العالم. ومن ثم فإن وظيفة الشعر، في ضوء هذه النظرة هي إعادة النظر جذريا في العالم وتبديله وخلق عالم مغاير وجديد.

ومقولة "الرؤيا" التي تحدثنا عنها في موضوع مفهوم الشعر، ما تزال هي المقولة التي تتحكم في وظيفة الشعر لدى أدونيس، ذلك أن خلق عالم جديد يعني، عنده، البدء بخلق "رؤيا" جديدة، أي خلق نظرة جديدة للعالم وللشعر. وبعبارة أخرى خلق وعي جديد، وطريقة في المعرفة جديدة. وفي هذا الشأن يقول أدونيس: "فالشعر يغير الواقع، لا من حيث أنه يقلبه سياسيا أو اقتصاديا أو اجتماعيا، بل من حيث إنه يتجاوزه ويقدم صورة جديدة لواقع جديد أفضل وأغنى و"التغيير انطلاقا من نقطة ما يجري، من واقع الجماهير وطموحها اليومي" شأن "علمي" هو شأن السياسي أو عالم الاجتماع أو عالم الاقتصاد لا شأن الشاعر"(2)

هذه "الرؤيا"، التي يبدأ بها الشاعر وظيفة التغيير الشمولي تتميز بالتجاوز، أي بإهمال هذا الواقع بكل معطياته ومقوماته وخلق واقع آخر بمعطيات أفضل ومقومات أغنى، فوظيفة التغيير إذن تبدأ في الوعي ثم تتجسد في الواقع، وحين تتجسد في الواقع تتجسد بشكل كلي، بمعنى أنها تمس كل جوانبه دفعة واحدة، وليس هكذا منطق الاقتصادي أو الاجتماعي أو السياسي الذي يمارس عمله في مجاله المحدد فقط.

---

(1) أدونيس. زمن الشعر: 44.

(2) أدونيس. سياسة الشعر: 157.

ويوسع أدونيس فكرته أكثر في سياق آخر، حين يقول: "ليس الانحياز للشعر أن يسوغ أو يدافع، أن يمدح أو يهجو، أن يعلم أو يبشر، وإنما هو أن يغير الطريقة السائدة في رؤية الحياة والعالم، والتي عبر تغييرها، مجازيا، تنشأ صور وطاقات لتغيير العالم، ماديا، دون ذلك لا يكون الشاعر كاتبا، أي يمارس التعبير عن طاقة خلاقة وفعالة، وإنما يكون مستكتبا يقوم بوظيفة محددة. إن وظيفة الشعر في شعريته ذاتها، في كونه خرقا للمعطى السائد"[1]

إن تحقيق هذه الوظيفة "الراديكالية" في التغيير، لا يمكن إلا بوساطة الثورة، والثورة انقلاب جذري، وتغيير شامل، والثورة لا تبدأ في الواقع -ولئن كانت تنتهي إليه- بل تبدأ في الوعي أولا. ومن هنا يمكن أن يصنف أدونيس -ضمن ما اصطلح عليه فلسفيا- في خانة المثقفين "المثاليين" المؤمنين بأولوية الفكر على الواقع، وإمكانية تغيير الواقع بالفكر، وليس العكس.

يهتم أدونيس بالبعد الإنساني قبل البعد المادي، لأن الرؤية أو الوعي أو الفكر من مستلزمات الإنسان لا المادة، ثم إنه يبني ثورته على الواقع من خلال ثورته على الإنسان، فكرا وعاطفة ووعيا وطموحا.

ويحاول أدونيس أن يقدم نظرته في نسق متجانس، لذلك يبدأ بما يراه الأولى بالتغيير، وهو الإنسان الفرد، وما دام المجتمع هو مجموعة أفراد، في أبسط تعريف، فإن التغيير الذي يمس الفرد يتعدى آليا إلى مجموع الأفراد. إن حركية التغيير في إطار وظيفة الشعر الكلي تتم إذن كما يلي: رؤيا جديدة -صور وطاقات جديدة- عالم جديد.

كما يحاول أن يقيم علاقة جدلية بين شمولية الوظيفة والثورة؛ لأن الثورية -كما سبق- هي الكفيلة بتحقيق هذه الشمولية- وهذا ما جعل أدونيس يجعل الثورة رديفا للشعر وتعريفا له. إن الشعر كما يقول -: "ثورة دائمة التجدد والتحول، لأنه إعادة نظر دائمة وتفجر وامتداد فيما وراء الحدود والأنظمة والقوالب"[2]

وكما يقيم أدونيس علاقة جدل بين الشعر والثورة، يقيم علاقة "تعادل" بين الشعر والوجود، فقد سئل مرة: لماذا تكتب؟ فأجاب "لأشعر أنني موجود،

---

(1) أدونيس. سياسة الشعر: 20.

(2) أدونيس. الآداب. ع 3 س 4. مارس 66: 195.

ولأمـــارس هذا الوجود"[1]. هكذا يتحول الشعر إلى مطلق، يحقق الهوية والوظيفة الوجودية معا، فالشعور بالوجود تحقيق لهوية، وممارسة الوجود تحقيق لوظيفة.

والـــشعر أيضا يعادل الحياة، بمعنى الاستمرار في الوجود، يقول: "حين يخيل إليـــنا أن كل شيء انتهى، يوحي لنا الشعر أن كل شيء يبدأ"[2] فأن يحقق الشعر الإحساس بأن كل شيء يبدأ، يعني أنه يشعرنا باستمرارية الحياة، وهذه من الصعب أن تقـــوم بها معرفة أخرى، إنه يدفع بالحياة دائما إلى الأمام[3]. ألم يقل أدونيس إن الإبداع نفي يتقدم؟

هكـــذا قدم أدونيس فهمه لوظيفة الشعر، التي يمكن اختصارها قياسا على العـــبارة المأثـــورة: الـــشعر ديوان العرب، بعبارة: الشعر ديوان الإنسان، أي موسوعته التي تشبع حاجاته المعرفية بل والميتافيزيقية، فالشعر بديل وخلق لعالم كامل.

في المرحلة التي كان أدونيس يقول فيها: "حين يخيل إلينا أن كل شيء يموت، يوحي لنا الشعر أن كل شيء يبدأ"، كان عبد الوهاب البياتي يقول: "إنني أحس أن كـــتابة الشعر نوع من المعادل لوجود الإنسان الذي يفنى في كل لحظة، إنه الوجه الـــثاني للواقع والوجود"[4]. وقد شرحنا مقصود أدونيس منذ حين وهو لا يختلف عـــن مقـــصود البياتي، فحسب البياتي، أن الشعر يقوم بوظيفة تعويض الجزء الذي يفقده، كل قصيدة يكتبها الشاعر ترد إليه وإلى غيره جزءا مما يفنى من حياتهم وبهذا يكـــون الشعر معادلا للحياة، واقفا معها ضد الفناء. لقد قيل إن ثمة شيئين لا يمكن للمـــوت أن يحـــدق فيهما: الحجر والكلمة، والشعر كلمة، وقد أكد البياتي على استعصاء الكلمة والجهد الإنساني على الزوال حين كتب قائلا: "دوري لا يقتصر علـــى دور العـــراف، بـــل دور الإنسان الذي يبحث عن الصورة الأخرى لنفسه وللآخـــر، وقـــد اكتشفها في محصلة الجهد الإنساني الذي لا يذهب هباء، فالجهد الإنـــساني الذي كنا نعتقد أنه ذهب ويذهب مع الريح، قد تحول في أعقاب القرن

---

(1) أدونيس. في سير العكش. أسئلة الشعر: 125.
(2) أدونيس. في منير العكش. أسئلة الشعر: 127.
(3) أدونيس. الشعرية العربية: 107.
(4) البياتي. في منير العكش. أسئلة الشعر: 216.

العشرين، إلى نوع من السحر التكنولوجي، الذي دفع بالعشاق الفقراء إلى ارتياد الكواكب الأخرى بالرغم من البؤس الأزلي الذي كتب عليهم"[1].

إن الجهد الإنساني -والشعر جزء منه- لا يأتي عليه الموت، لأنه يظل في تراكم وتحول متواصلين، إلى أن يظهر في صورة إنجاز بشري، يسهم في إسعاد الإنسان والحفاظ على الحياة. هذه الوظيفة يسهم الشعر في تكوينها في إطار الجهد الإنساني.

وقد كتب البياتي أيضا يؤكد استمرارية الوظيفة الشعرية "أن الشاعر عند ما يكون قد انتهى على هذه الأرض يكون وجوده الحقيقي قد وجد من خلال أشعاره"[2]. ولذلك قلنا إن الكلمة لا يمسها الموت.

وكما ربط أدونيس بين الشعر والثورة، يقيم البياتي الرابطة نفسها، وإن كان الفارق بينهما أن أدونيس يميل إلى مثالية الوعي والرؤيا، بينما يربط البياتي بينهما من منظور الواقعية، يقول البياتي في تحديد الوظيفة الثورية للشعر: "الثوري والشاعر يخلقان (إنسان - وشعر - المستقبل)، لأنهما لا يعيدان خلقه أو يغيرانه لكي يقعا في شركه، ويصبحا انعكاسا له، بل لكي يتخطياه ويتجاوزاه إلى المستقبل"[3]

أعيد التأكيد على أن الوظيفة الثورية هي وظيفة كلية، لأنها تسعى إلى التغيير الجذري والشامل. أما في نص البياتي السابق فيهمنا الإشارة إلى ما يلي:

1. الربط بين الثوري والشاعر، بمعنى إقامة قاعدة مشتركة تقوم على الجذرية يتبناها كل منهما، فالثوري ليس مصلحا اجتماعيا يسعى إلى رتق الفتوق، وإنما هو رجل يسعى إلى تشكيل الواقع بشكل جديد، والشاعر يشترك معه في هذه الوظيفة، فليس الشعر مدحا أو رثاء أو وصفا أو غزلا، إنه في ضوء هذه الوظيفة -مشروع تغييري كلي.
2. الربط بين الجانب العملي والجانب الفني، من خلال عبارة (إنسان وشعر - المستقبل)، التي تشير إلى البعدين الإنساني والجمالي، وهذا يعني جدل العلاقة بين "الإنسانية" و"الجمالية"، وقد يصح -بناء على معطيات

---

(1) البياتي. كل العرب. ع 286. 1988: 55.

(2) البياتي. في منير العكس. أسئلة الشعر: 216.

(3) البياتي. الديوان. م 2: 31، 32.

النص- القول بأن البعد الإنساني تحققه الثورة، بينما يحقق الشعر البعد الجمالي، مع أن البياتي حاول ألا يقول هذا، وعمد إلى دمج البعدين، وبالتالي الوظيفتين، من خلال عملية التطابق بين الشاعر والثوري، اللذين لا يمثلان شخصين منفصلين، بل شخصا واحدا، فجدل العلاقة بين الشعر والثورة جدل قائم وأساسي.

3. والأمر الثالث الجوهري في النص أن الشاعر/الثوري، يخلق عالما كليا وجديدا، لأن مهمته صياغة إنسان جديد وشعر جديد، لكن للمستقبل، والمستقبل عالم مغاير لعالم الواقع، وهنا تتضح فكرة الوظيفة الكلية، إذ يتعلق الأمر بالإنسان كاملا، وبالعالم كاملا، ولا يتعلق بجزئية من جزئياهما.
4. كررنا كثيرا فكرة أدونيس عن الإبداع بأنه نفي يتقدم، وهذا ما تتضمنه الفكرة الأخيرة في نص البياتي، فالشاعر والثوري حين يكملان عملية الخلق، لا يقعان أسيرين لما تم خلقه، بل يعمدان ثانية إلى الثورة عليه وإعادة خلقه وتجديده، وهكذا، لأهما لو ارتبطا بما ثم إنجازه، لكان ارتباطهما بالماضي، لأن المستقبل الذي كانا يطمحان إليه قد أصبح ماضيا، وهما لا ينتميان إلى الماضي، وهكذا يتخطيانه ويتجاوزانه إلى مستقبل آخر.

هكذا يرى البياتي وظيفة الشعر، إنه كما قال: "إقامة مملكة الله في الأرض"[1] وإقناع "من لا يستطيعون قراءة اللوح، أو لتحويل ما سطر في اللوح إلى فعل إنساني لكي تستمر الحياة في متابعة مسيرتها"[2]

إذا كان كل من أدونيس والبياتي ينظر إلى الوظيفة الكلية للشعر بوصفها رديفا للثورة، فإن صلاح عبد الصبور يضع بدل الثورة، النبوة والفلسفة، ويرى أن الدائرة التي تجمع هذين تجمع معهما الشعر، بجامع النظرة الشمولية في كل منها. فالنبي لا يرسل لترقيع رتق جزئي في الحياة وإنما ليغيرها ويقيمها على الأسس السليمة، والفيلسوف لا يفكر -غالبا- في بعد واحد من أبعاد الإنسان، أو في

---

(1) البياتي. الوطن العربي. ع 387. س 18. يوليو 1984: 55.
(2) البياتي. كل العرب. ع 286. 1988: 55.

ظاهرة واحدة من ظواهر الحياة الطبيعية أو البشرية، وإنما يفكر في كل ذلك بوصفه كـلا مـتكاملا متعدد الأبعاد. كذلك الأمر بالنسبة للشاعر ينظر إلى كل الحياة. يقـول صـلاح عـبد الصبور: "إن النبـي والفيلسوف والفنان -إذن- أصوات شـرعية، وشـرعيتها تشمل كل ألوان الحياة الإنسانية بغية تنظيمها وتخليصها من فوضاها وتنافرها. ومجال رؤيتهم هو الظاهرة الإنسانية في زمانها الذي هو الديمومة وفي مكانها الذي هو الكون وفي حركتها التي هي التاريخ"[1]

إن صلاح عبد الصبور يسمو بالوظيفة الشعرية إلى مستوى النبوة -مع فارق طـبعا- والفلـسفة، ويجعل الوظيفة المشتركة بين هذه "الأقاليم" الثلاثة هي تنظيم الحـياة وتخليـصها من فوضاها وتنافرها، والعبارة هنا عامة، وبالتالي فهي تشمل مجالات الحياة المختلفة، كما أنه يسمو بالوظيفة عن الجزئي إلى الكلي، بحيث تشمل الظاهـرة الإنـسانية، لا الإنسان، فالإنسان جزء والظاهرة الإنسانية محصلة هذه الأجـزاء مجتمعة، كما تشمل الديمومة لا الزمان، لأن الزمان فترة محددة في الماضي أو الحاضر أو المستقبل أما الديمومة فهي امتداد لا نهائي للزمان في الماضي والحاضر والمـستقبل. إنهـا، كما عند برجسون (1859-1941) تجدد دون انقطاع وأنها لا تقاس كما يقاس الزمان الطبيعي[2]، كما تشمل أيضا الكون لا المكان، لأن المكان ليس سوى مساحة محددة الإبعاد يشغلها الجسم في فضاء الكون، أما الكون فامتداد لا نهائـي متحرر عن الأبعاد، يتصور عقليا ولا يدرك بصريا مثل المكان، وتشمل أخـيرا التاريخ لا الحركة، لأن الحركة نقطة على امتداد التاريخ، حدث محدد من الأحـداث يقع في ظروف معينة، أما التاريخ فهو "محيط" من الحركات والأحداث المتعاقبة.

إن صـلاح عبد الصبور في صياغته للنص بهذه الدقة. وبهذه "المقابلات" يضع الشعر في المجال الواسع، بربط وظيفته بما ليس محدودا، إنه يربطها:

بالظاهرة الإنسانية بدل الإنسان

وبالديمومة بدل الزمان

وبالكون بدل المكان

---

(1) صلاح عبد الصبور. حياتي في الشعر: 98.

(2) أنظر. جميل صليبا. المعجم الفلسفي. ج: 571.

وبالتاريخ بدل الحركة

وإذا كان الشعر -في رأينا- لا يمكن أن يشمل هذه الظواهر الكبرى إلا من خلال العبور عبر الظاهرة الصغرى، فالشعر -مثلا- لا يقوى على التعبير عن الظاهرة الإنسانية إلا من خلال التعبير عن الإنسان، لكن برؤية تحول الخاص إلى عام، والجزئي إلى كلي، والمحدد إلى ما لا نهائي، وبالتالي، يحول الإنسان إلى ظاهرة إنسانية. والشاعر حسب نص عبد الصبور في قراءة خلفية له، لا يكتسب هذه الرؤية إلا إذا "تعمد" في مياه النبوة، واغتسل في نهر الفلسفة، عند ذلك يصبح:

الإنسان طريقا إلى ظاهرة الإنسانية.

والزمان طريقا إلى الديمومة.

والمكان طريقا إلى الكون.

والحركة طريقا إلى التاريخ

إذا كانت وظيفة الشعر بهذه الأهمية، فإن الحياة ستفقد إنسانيتها والرغبة فيها لو فقدت الشعر، يقول صلاح عبد الصبور في نص عام "كانت حياتنا جديرة بأن تفتقد "الفضيلة" لو افتقدت الشعر، ولست أعني بالفضيلة هنا مفردات الأخلاق التقليدية كالكرم والعفة والصدق في القول، ولكنني أعني الفضيلة الأم، وهي فضيلة تقدير الحياة والنفس الإنسانية، لقد كانت الحياة جديرة بأن تصبح عماء ساكن السطح عديم الإدراك لانفعالاته الباطنة لولا الشعر"[1]

ليس ثمة فارق كبير بين هذا النص والنص الذي قبله، فهما ينطلقان من تصور واحد، ويتجهان إلى هدف واحد، ويتمحوران حول الوظيفة الكلية للشعر. تتمثل وظيفة الشعر في هذا النص في تقدير الحياة والنفس الإنسانية بوصفها كلا، وهذه الفضيلة هي التي على الشعر أن يسعى إلى تثبيتها وتحقيقها، وليس الخلال الجزئية (الكرم- العفة-الصدق)، وهذا الكلام لا يختلف -جوهريا- عن محتوى النص الأول. فما سماه عبد الصبور تقدير الحياة والنفس الإنسانية أو الفضيلة الأم، هو ما سماه قبل بالظاهرة الإنسانية، أو الديمومة، أو الكون، أو التاريخ، فالاتجاه نحو الشمولية واضح في كلا النصين، إلى درجة تجعل عبد الصبور في خانة الشعراء

---

(1) صلاح عبد الصبور. قراءة ثانية في شعرنا القديم: 15.

الـذين يـسعون إلى تحقيق وضع إنساني منسجم، مجرد عن الانتماءات العرقية أو القومـية أو الدينية أو المذهبية، إنما ينتمي فقط إلى "الإنسانية" التي هي فكرة تسمو على كل ذلك، ولا اعتقد أن فكرة كهذه، رغم قيمتها العالية، قابلة للتحقق واقعيا وبخاصة في عصر الزحام المذهبـي، والصراع الفكري، بل والصراع على الحياة من أجل البقاء.

وسواء كان ربط صلاح عبد الصبور بين الفن من جهة والنبوة والفلسفة من جهة ثانية، هو ما أوصله إلى النظرة الشمولية، أم أن نظرته الشمولية هي التي قادته إلى عملـية الـربط هـذه، سواء كان هذا أم ذاك، فإن رؤية صلاح عبد الصبور ومفهـومه للـشعر من الطبيعي أن يقوداه إلى هذا الربط؛ إن صلاح عبد الصبور يؤسـس مفهـومه للشعر على رؤية ثنائية تربط الشعر بالفكر، والعاطفة بالعقل. فالـشعر عنده ليس وجدانا" سائحا" في الذات، ولا عقلا منطقيا ثابتا، إنه مكون ثالـث يجمع الوجدان بالعقل، والفن بالفكر، والواقع بالميتافيزيقيا، والرؤية الجمالية بالـرؤية الفلسفية، و"الإنسانية" بالتصوف والنبوءة. إنها رؤية قائمة على النظر إلى الإنـسان بوصفه كلا شاملا مشتملا على هذه الأبعاد، وهذه الرؤية هي التي دفعته إلى أن يـربط الـشعر في سـياق آخر بمجال أعمق من النبوة والفلسفة إنه يربطه بالألوهية حين يقول: "للشاعر رسالة مقدسة حتى يكمل دور الإله في الخلق"[1]، ما دام يحمـي الحياة من أن تفقد الفضيلة الأم: فضيلة تقدير الإنسان والحياة، وما دام يحمـي الحـياة ويخلصها من فوضاها، وما دام وجوده جديرا بأن ينفي عن الحياة الإنسانية أن تكون "ملساء" باهتة الملامح، وعن النفس الإنسانية أن تصبح "عماء" سـاكنا عديم الإدراك" وما دام يعمل على "العودة بالكون إلى صفائه وانسجامه" ويضفي على "الحياة "حياة وعنفوانا.

يعطـي أحمـد عبد المعطي حجازي للشعر صورة قريبة من الأسطورة، حين يـتحدث عـن وظيفة الشعر، فإذا كان الإنسان البدائي يبدع الأسطورة من أجل الـتحكم -نفـسيا ومجازيا- في الظاهر الطبيعية والإنسانية، ومن أجل التكيف مع العـالم الغـامض الذي يحيطه، وحتى يستقر في الأخير وتهدأ نفسه[2]، فإن الشاعر

(1) صلاح عبد الصبور. كتابة على وجه الريح: 54.

(2) أنظر. فراس السواح. مغامرة العقل الأولى: 15 وما بعدها.

المعاصر -حسب حجازي- يمارس العملية نفسها -حين يواجه العالم؛ إنه يحول الشعر إلى "تعــويذة سحرية، كما حول الإنسان البدائي الكلمة إلى أداة سحرية. والعلاقة بين الشعر والأسطورة علاقة ثابتة، فقد كتب فرانكفورت قائلا: "إن الأسطورة ضرب من الــشعر"[1] ولعــل الجامع بينهما يتمثل في الفهم المجازي للعالم، والتعبير الرمزي عنه، فهذه المجازية في الرؤية والتعبير هي القاسم المشترك بين الشعر والأسطورة.

إن رؤية عبد المعطي حجازي للوظيفة الشعرية الكلية ذات العلاقة بالأسطورة يبلورها في النص التالي: "إن الشعر هو أداتنا لمحاورة الكون، وتحقيق الانسجام بيننا وبــين نواميسه، إنه اللغة التي يصنعها البشر ليمتلكوا بها الكون عن طريق معرفته، هو ذاكرتنا الشاملة، ووسيلتنا إلى البقاء داخل تاريخ جنسنا واستعادة الطمأنينة في الإحــساس باستمراريته، الشعر هو ديوان الإنسانية وملجؤها من الضياع، ورقيتها ضد الموت"[2]

يتجلــى الملمــح الأسطوري الصوفي في نص حجازي في القدرة التي منحت للشعر، بحيث أصبح يقيم العلاقة بين الإنسان والواقع كما أراداها الشاعر، إن نص حجــازي يحــول العــالم إلى "كــرية" صغيرة في يد الشاعر، من خلال مجموعة المترادفات والمتتابعات التي تعد كل واحد منها وظيفة كلية مستقلة.

فالشعر أداتنا لمحاورة الكون، لأن الشعر لم يعد لغة إقليمية أو قومية، وإنما هو لغة "كونية".

والشعر أداتنا لتحقيق الانسجام بيننا وبين الكون، عن طريق أنسنته وإخضاعه والتحكم فيه، والسيطرة على نواميسه عن طريق معرفته.

والــشعر وســيلتنا إلى الــبقاء داخــل تــاريخ جنسنا واستعادة الاطمئنان باســتمراريته، فالــشعر هنا أصبح هوية الإنسان وجوهر خصوصيته، ما دام غيابه يخــرج الإنسان من دائرة الإنسانية، إن الإنسان في ضوء هذا التصور يمكن تعريفه بأنه حيوان شاعر.

والــشعر هــو ذاكــرتنا، وهــو ديوان الإنسانية، وتاريخ الهزائم والغنائم، والانكسارات والانتصارات في حركة الإنسانية.

---

(1) فرانكورت. ما قبل الفلسفة: 19.

(2) عبد المعطي حجازي. في كتاب: قضايا الشعر العرب المعاصر. 239، 238.

وأكثر من ذلك أن الشعر هو الملجأ من الضياع، وهو الرقية من الموت، فهل هناك علم أو معرفة تقوى على أداء كل هذه الوظائف. إن هذا يذكرنا بما قال عبد الصبور منذ حين من أن الشاعر جاء ليكمل دور الاله في الخلق.

وفي السياق الرؤيوي نفسه، وإن بواقعية أكثر، يقول حجازي: "إن الشعر بالنسبة لي وسيلة لاستعادة البراءة والعفوية والنشوة الروحية والجسدية التي يقتلها التكرار والآلة والملل، والشعر لا يلعب دوره حين يستأثر بنا، أو يصبح لنا سجنا وصومعة، وإنما يلعب هذا الدور حين يردنا إلى الحياة ويرد الحياة لنا أكثر خصبا ونقاء وحساسية، الشعر والحياة إذن ليسا نقيضين حتى نضطر للمفاصلة بينهما والاختيار، فالحياة ضرب من الفن وإلا اشتبهت بالحيوان، والفن وجه من وجوه الحياة وإلا فهو لعب باطل."[1]

إذا كان الشعر في النص السابق يسعى إلى جعل العالم "إنسانيا" بامتلاكه وتحقيق الانسجام بنواميسه، واختراقه عبر محاورته، فإن الشعر في النص الثاني يسعى إلى الحفاظ على إنسانية الإنسان أمام أشكال التدمير الإنساني التي اختصرها في: التكرار والآلية والملل، كما يسعى أيضا إلى جعل الحياة أكثر إنسانية وألفة، من خلال الحفاظ على خصوبتها ونقائها وحساسيتها، وأكثر من ذلك فثمة في النص إشارة ينبغي التوقف عندها وهي أنه كما أن الفن يجعل الحياة أكثر إنسانية واحتمالا، فإن الحياة أيضا تجعل الفن جديرا بمهمته، ولذلك نفى أن يكون بين الشعر والحياة أي تناقض. فالحياة دون شعر عماء، والشعر دون حياة خواء.

هكذا يسعى حجازي إلى إقامة "مملكة" عن طريق الشعر، ولا يكتفي فقط بتحقيق مطمح عابر أو غاية آنية.

يربط سعدي يوسف بين الشعر والسياسة، فيما يتعلق بالوظيفة الكلية، على أساس أن السياسة -مثلها مثل الشعر- تسعى إلى تحقيق غاية شمولية، فالسياسي يهدف إلى قلب الجهاز الذي يتحكم في مجالات المجتمع، وهو لا يوجه جهده إلى المظاهر بقدر ما يوجهه إلى المركز، لأن التغيير المركزي تغيير جذري، ما دام سيمس بالضرورة كل مناحي الحياة الاجتماعية، وهنا يتلقيان: الشعر والسياسة.

---

(1) عبد المعطي حجازي. حديث الثلاثاء: ج 2: 265-266.

يقـــول ســـعدي يوسف: "الشعر تعبير عن رغبة جائعة لا عن رغبة مشبعة، وشأن الـــشعر في هـــذا شأن الفنون الأخرى، باعتبار الفنون كلها سعي (كذا) من أجل الوصول إلى حياة أكثر جمالا وسموا، هل يصح أن نضع هذه المسألة موضع المقارنة بـــين المثالي والعملي، أنا اعتقد أن أشكال الإبداع التي يقوم بها الإنسان هي جهود عملـــية في سبيل الارتقاء بالحياة وهنا يدخل السياسي والفنان في طموح واحد في طريقين متميزين، كلا الرجلين يقوم بجهده العملي وصولا إلى المثال، وصولا إلى أن يغـــدو المثال واقعا، وكلما كان هذا الجهد متناسقا مع الحركة الجوهرية للمجتمع كان أكثر جدوى وفاعلية"[1]

يـــتفق ســـعدي يوسف مع الشعراء الذين سبق التوقف عند أفكارهم في هذا الفـــصل، إنهـــم جميعا يهدفون إلى هدف جوهري واحد هو ترقية الإنسان والحياة الإنـــسانية، وجعلهما أكثر سموا وخصبا وبراءة، وإن اختلفوا بعد ذلك في الرديف الـــذي يقتسم مع الشعر هذه الوظيفة، بين الثورة والتصوف والأسطورة والفلسفة والنبوة والسياسة.

إن الـــشعر عند سعدي يوسف جهد عملي، بمعنى أنه يسعى إلى تحقيق غاية ملموسة، وهذه الغاية عبر عنها في النص بصيغ ثلاث:

1. الوصول إلى حياة أكثر جمالا وسموا.
2. الارتقاء بالحياة
3. الارتقاء بالواقع إلى مستوى المثال.

وهـــذه غايـــة واقعية، لأنها في ترجمة سياسية تعني العدالة الاجتماعية واحترام الحـــريات الإنسانية والمساواة بين الأفراد، وغيرها من المقولات التي تندرج في إطار احتـــرام الإنـــسان. مـــن هنا فلا فرق بين السياسي والشاعر، وبين الجهد العملي والنظـــري. ومن هنا أيضا شمولية الوظيفة الشعرية، فالنص لا يشير إلى جانب من جوانب الحياة، بل يشير إلى الحياة في شموليتها.

وقـــد سئل سعدي يوسف عن بواعث الكتابة وأهدافها فأجاب: "أنا أكتب لأقـــاوم الانحطاط الذي نعيشه، وهذا الفساد في الذوق والثقافة والتعامل مع الفن،

---

(1) سعدي يوسف. أوراق ع 37. 26. 11. 1985: 18.

وأستمر في كتابة الشعر، رغم أن أحدا قد لا يقرأه، لأنني أحاول الإجابة عن سؤال الإبداع الأزلي: كيف أجعل الحياة أجمل؟ كيف أجعل الناس ينظرون إلى الحياة بحواس أكثر انتباها وتهذيبا وقدرة؟ بحيث يشاركونني -هم أيضا- في الحلم بحياة أجمل"[1]

إن مقاومة الانحطاط والفساد في الذوق والثقافة، وحمل الناس على النظر إلى الحياة بحواس أكثر قدرة على التلقي والتأثر والانفعال، ليس ذلك مجرد وظيفة تربوية- وإن كانت تتضمنها- وإنما هي وظيفة أشمل، لأن ما يقوم به الشاعر عبر الكتابة هو أن يجعل الناس يحسون بالحياة إحساسا "مليئا بالحياة" أي إحساسا لا يعتريه الملل ولا يشوبه ما شاب الوجوديين من مشاعر السأم والغربة والغثيان، وهو أن يوقظ الوعي بالحياة. ولا شك في أن هذه نتيجة الغايات البسيطة والضرورية التي تبدأ من دفع الظلم، والمطالبة بالعدل والحرية، وعبر مقاومة الانحطاط والفساد في الذوق والثقافة ومقاومة القصور الفكري والتبلد الجمالي، للوصول إلى جعل الحياة أكثر جمالا وسموا، وهي الغاية الكبيرة التي تصب فيها كل الغايات الصغيرة الأخرى.

قد يعد عمر أزراج خيرمن مثل هذا التصور للوظيفة الشعرية في الأدب الجزائري، غير أن تصوره يبقى -كما سبق القول- أسير النظرية الأدونيسية، سواء تعلق الأمر بالمفهوم أم بالوظيفة، وقد سبق تبرير هذا التأثر في موضعه.

لقد ذهب أزراج إلى أن وظيفة الشعر هي التغيير الشامل، وهذه الوظيفة، بقدر ما تحدد مهمة الشعر تحدد أيضا هويته وشعريته، يقول: "إن دور الشعر الطليعي تتبلور قيمته في مدى تغييره للبنية الكلية القائمة"[2]، ويقول في نص آخر: "إن مهمة الشاعر الحقيقة في مرحلتنا الراهنة، هي أن يستوعب نقديا هذه المرحلة، ويتخذ منها موقفا واضحا بأدوات شعرية رفيعة تنقل هذا الواقع من رهينته وسكونيته إلى واقع أكثر إنسانية ديمقراطية وشاعرية"[3]

في ضوء هذين النصين، يبدو أن أزراج يربط الشعر "بالجمالية"، كما ربطه الآخرون بالسياسة وبالثورة وبالتصوف وغيرها، فالنص الأول، يحدد قيمة الشعر،

---

(1) سعدي يوسف. القبس الدولي. ع 1689. 9-7-1990: 11.

(2) عمر أزراج. الحضور: 17.

(3) نفسه: 225.

أي جماليـــته، بمـــدى قدرته على التغيير الشامل، فالتغيير الشامل أصبح قيمة جمالية أيضا، وبخاصة فيما سماه أزراج بالشعر الطليعي.

وفي الـــنص الثاني توضيح أكثر؛ ففيه ما يمكن عده شرحا لمفهوم البنية الكلية القائمـــة، وهو ما سماه بالمرحلة الراهنة، وتغييرها يبدأ من تمثلها واستيعابها نقديا، ثم تحديد الموقف منها، أي صياغتها شعريا، وانتهاء بتحويل هذه البنية الكلية، أو هذه المـــرحلة الراهنة، أو هذا الواقع، إلى مثال، حين ينقله الشاعر إلى حالة اكثر إنسانية وديمقراطية وشاعرية كما قال.

إن البنـــية الكلية القائمة -إذن- هي بنية مغايرة لطموح الشاعر وهي تساوي الواقـــع المـــرفوض في الـــنص الثاني. ومهمة الشعر أن يقوم بتركيب جديد للبنية وصـــياغة جديدة للواقع، أو كما قال أزراج "مهمة الشاعر هي خلق حقيقة تضيء ســـواد العالم"(1) وبهذا يتعدى الشعر كل الوظائف وكل المعارف ليتحول إلى كل معرفي شامل.

والملاحـــظ أن جمـــيع هـــؤلاء الشعراء يسعون إلى إقامة ممالك على الأرض بوســـاطة الفعـــل الشعري، وحتى يؤكدوا قيمة الشعر في أداء هذه المهمة يربطونه بـــشكل آخر من أشكال الفعل البشري أو المعرفة الإنسانية، فقد ربط أدونيس بين وظـــيفة الشعر والرؤيا، وربط البياتي بين وظيفة الشعر والثورة وربط حجازي بين وظـــيفة الـــشعر والأســـطورة، وربـــط سعدي يوسف بين وظيفة الشعر والفعل السياسي، وربط أزراج بين وظيفة الشعر والجمالية.

وينبغـــي أن نشير هنا إلى أن ما يبدو متناقضا بين هؤلاء الشعراء هو نوع من التـــرادف؛ إن الرؤيا والثورة والصوفية والأسطورة والسياسة والجمالية، هي رؤى ذات محـــتوى واحد هو إعادة صياغة العالم وتركيبه في صورة أكثر إنسانية، خالية من مظاهر الشر والعبث والوحشية.

بالإضافة إلى هؤلاء الشعراء الذين عمقوا التصور الكلي للوظيفة الشعرية هناك صيغ عابرة لشعراء آخرين تحدثوا عن هذه الوظيفة، في إشارات لا تختلف عما سبق إلافي التأكيد والإصرار اللذين تظهر بهما عند الشعراء السابقين، يقول نـــزار قباني:

---

(1) عمر أزراج. الحضور: 32.

"القصيدة تفرغ في قلب القارئ شحنة من الطاقة الروحية تحتوي على جميع أجزاء النفس وتنظيم الحياة نفسها"[1].

ويقول يوسف الخال: "على الإنتاج الأدبي أن يزيد في ملء قامتنا الإنسانية، وأن يعيننا على الحياة"[2]، ويقول فؤاد رفقه: "إن كل قصيدة هي غناء للوجود البشري"[3] ويقول عبد العزيز المقالح: القصيدة "تعبر عن هم حياتي وإنساني"[4] ويقول محمد إبراهيم أبو سنة "إنني أكتب لأقاوم عرض الوجود وهذا الجحيم اليومي الذي تفرضه علينا أقدار لم نتحمل مسؤوليتها"[5].

وهذه كلها مقولات ترفض أن يسجن الشعر في تصور واحد، أو في وظيفة واحدة، إنه مثل الدواء السحري الذي يشفي كل العلل، وليس مجرد مرهم خاص بالجروح فقط، إن الشعر يحاول أن يكون في مصاف المعارف الكلية: الدين- الأسطورة- العلم- الفلسفة، وليس في مصاف العلوم الجزئية.

ليست الوظيفة الكلية للشعر مقولة عربية فحسب، فقد تحدث الشعراء الأوروبيون بمختلف جنسياتهم، عن هذه الوظيفة في كتاباتهم، مما يجعلنا نرجح أن يكون لحديثهم صدى في كتابات الشعراء العرب المعاصرين.

ومن الشعراء الأوروبيين الذين جعلوا للشعر هذه الوظيفة، الشاعر الإنجليزي "ستيفن سبندر" ففي كتابه "الحياة والشاعر" أورد في أكثر من موضع، ما يوحي بأن للشعر مهمة المحافظة على الحياة كلها، ولعل عنوان كتابة هذا كاف للإشارة إلى ذلك يقول -على سبيل المثال: - "مهمة الشاعر أن يدرك رسالة الروح الإنسانية، وهي تناضل في سبيل الحياة، من خلال تلك اللغة الثقيلة من المخترعات والنظم والانحطاط والاستبداد التي تتألف منها نظم العالم الحديث، التي ترجمت إليها الحياة على نحو ما"[6]

---

(1) نزار قباني. طفولة نهد: 5.

(2) يوسف الخال. في الشعر في معركة الوجود: 8.

(3) فؤاد رفقه. اليوم السابع. ع 248 س 5. فبراير 89: 35.

(4) عبد العزيز المقالح. ثرثرات في شتاء. الأدب العربي: 108.

(5) محمد إبراهيم أبو سنة. القبس الدولي. ع 1690 10 – 7- 1990: 7.

(6) ستيفن سبندر. الحياة والشاعر: 90. 98. 112.

مهمـــة الشعر، في ضوء هذا النص، هي حماية الإنسانية من أن تفقد "إنسانيتها"، والحفـــاظ علـــى الحياة حتى لا تفرغها "منجزات" العصر المادي من المحتوى الروحي والفكـــري والجمالي، إن مهمته هي الإبقاء على هوية الإنسان بوصفه إنسانا لا بوصفه آلـــة، لأن "هجوم" الأشكال المختلفة من الانحطاط والاستبداد على المستوى السياسي، وأشـــكال الأنانـــية والزيف على المستوى الأخلاقي، وأشكال المخترعات والمنجزات المحـــرفة علـــى المـــستوى العلمي. إن هجوم هذه الأشكال من شأنه أن يفرغ الحياة والإنـــسان مـــن الخـــصوبة والـــدفء الإنسانيين، ومهمة الشعر أن يحافظ على هذه الخصوبة الروحية وعلى هذا الدفء.

ويقول سان جان بيرس في الكلمة التي ألقاها بمناسبة تسلمه جائزة نوبل: "إن على الشاعر الذي لا يتجزأ، أن يؤكد بيننا رسالة الإنسان المزدوجة، إنه يرفع أمام الـــروح مـــرآة أقدر على أن تعكس حظوظه الروحية، وهو يذكر في العصر نفسه بوضع إنساني أجدر بالإنسان الأصلي، وهو يوحد أخيرا توحيدا أوسع بين الروح الجماعية وسيرورة الطاقة الروحية في العالم، فهل يكفي مصباح الشاعر الطيني لهذا، إزاء الطاقة النووية؟ أجل إنه لكاف، إذا تذكر الإنسان الطين. وحسب الشاعر أن يكون ضمير عصره"[1]

إن مفهوم الوظيفة الكلية تظهر في هذا النص "الدسم" في جملة العبارات يمكن أن نستلها من النص:

1. كلـــية الشاعر، أي الاندماج بين قواه العاطفية والعقلية، الروحية والمادية، المثالـــية والعملية، وهي الفكرة التي استلزمت أن يصف بيرس الشاعر بأنه "لا يتجزأ". وهذه الكلية تدعو إلى النظرة الشمولية بالضرورة.
2. الرســـالة المزدوجة، التي تعني أن يعبر الشاعر عن ذاته بالقدر الذي يعبر فيه عـــن واقعه، فثمة وظيفة متعدية تجمع وضع الشاعر بالوضع الإنساني من غير أن يكون ثمة تناقض.
3. الرؤية "التوحيدية" بين الروح الجماعية وسيرورة الطاقة الروحية في العالم، ولعل هذا يعني التوحيد بين النظرة الإقليمية أو الوطنية والنظرة الإنسانية الكونية.

---

(1) سان جون بيرس. الآداب. ع 2 س. فبراير. 61: 15.

بهــذه المقــومات الثلاث: كلية الشاعر، والرسالة الشعرية المزدوجة، والرؤية التوحيدية، يستطيع الشاعر ببعده "الطيني" أن يقف إزاء الطاقة النووية، وهذا يعني في التحليل المجرد والفكري، المقابلة بين الإنسان الذي لا يحمل معه سوى إنسانيته، بكــل مــا تعنــيه هذه الإنسانية من القيم الروحية والأخلاقية، وبين التكنولوجيا المعاصرة التي وضعت موضع المناقض له ولخصوصيته الإنسانية. إن بيرس يؤكد أن "طراوة الطين" تستطيع أن تتحدى "قساوة الحديد".

ويقول الشاعر الفرنسي فيوفيك: "القصيدة نوع من الوجود. الحياة في الشعر معــناها أن نعــيش النشيد، وأن نرفع مستوى الحياة اليومية، الحياة البيولوجية إلى مــستوى أرقــى"[1] فالــشعر في هذا النص يساوي الحضارة، حين تعني الحضارة الــتحول مــن المستوى الحيواني (أكل. شرب. نوم) إلى المستوى الإنساني (فكر. تأمل. إبداع) من المستوى البيولوجي إلى المستوى "الراقي".

والــشعر عند فرنسي آخر هو "إيفيس بونفوا" هو: "ذلك (...) الذي تحدثنا كلماتــه عــن الحياة والوجود، وتمنحنا" ضوء "كلمة تنير الظلام الذي تسير عليه حياتــنا وتشعرنا به بصورة بالغة الشفافية والعذوبة في آن واحد، كما تنحل الثمرة في عــصيرها، ولا شيء أكثر من ذلك، فالتجربة الحقيقة التي لا يتعدى بحثها عن المطلــق عتــبة اللانهائية ليست في الواقع سوى وعينا النسبــي الذي يعيش واقعه بعمق وكل بعد عن هذا الواقع يعد عبثا"[2]

ليس هذا التصور، الذي يجعل الشعر شكلا من أشكال المطلق، ويمنحه وظيفة عبور عتبات اللانهاية، وتجاوز كل محدودية تصورا رومانسيا، وليس هؤلاء الشعراء، أبــناء الرومانسية، وليست هذه الآراء أحلاما، بل إن هذا التصور وهؤلاء الشعراء وتلــك الآراء هــي من إنتاج الحضارة المعاصرة، التي انجبت -بالإضافة إلى هؤلاء الــشعراء وتلك لأفكار- الحروب العالمية والإقليمية، والمآسي الإنسانية لذلك فإن حديــثهم لــيس حديــثا ميتافيزيقيا، بل هو حديث الباحث الذي يريد "إخفاء" الإنسان والإنسانية عن عيون "ميدوزا"[3]

---

(1) فيوفيك. الأقلام ع 10-11. س 16: 247.

(2) أبو العيد دودر. الشاعر وقصيدته: 30.

(3) مــيدوزا في الأساطير اليونانية إحدى الجميلات اللائي يحولن كل من يقع عليه نظرهن إلى حجر. معجم الأساطير: 164.

لقد انتقد بعض الشعراء هذا التصور الكلي للوظيفة الشعرية بحجة أن الشاعر إنســان مثله مثل سائر الناس، وليس عملاقا يمكنه أن يقوم بوظيفة تتجاوز قدراته الحــسية والفكــرية، والــشعر أيضا فعل إنساني مثله مثل سائر الأفعال الإنسانية المحدودة، ولعل أشمل صياغة لهذا الموقف ما قاله الشاعر حميد سعيد: "إنني من الذين يخشون التعميم، وباستمرار أقف موقف استغراب من أولئك الذين يمنحون الشاعر مواصــفات المطلــق، إن الشاعر إنسان قبل كل شيء وأن القصيدة فعل إنساني، ولذلك فإن الذين يبالغون في دور الشعر والشاعر، هم الوجه الثاني للذين يجردوهما من أي دور في متغيرات الحياة الجديدة"[1]

ولا شــك في أن حميد سعيد كان يعني أشخاصا بأعياهم أو حركات محددة، ولــيس ببعيد أن يكون المعنيون هم جماعة "مجلة شعر" ولكن هل صحيح أن الكلية تــساوي اللاشيء كما يقول حميد سعيد؟ ألا يمكن أن تكون الظواهر الجزئية التي سماهــا حميد سعيد بمتغيرات الحياة نتاجا لتصور واحد، قد يكون نظام الحكم، أو تــشوهات الحــياة العلمية، أو قصورا في الإنسان، أو غيرها، وبالتالي يكون منح الــشعر وظيفة كلية تقوم على تغيير النظام أو أهداف العالم أو رؤية الإنسان مبعثا علــى تغيير في النتائج فلا يتناقض بالتالي هذا الدور المطلق مع الدور الذي تتطلبه متغيرات الحياة.

ومع ذلك تبقى ملاحظ حميد سعيد أساسية حين يتعلق الأمر بالشعراء الذين ينسحبون من "دوار الواقع" ثم يحتجون بمثل هذه الحجج.

---

(1) حميد سعيد الحوادث. الحوادث. ع 1640. 8. 4. 1988: 53.

الوظائف الجزئية

ثمـــة حكم نقدي محتمل ينبغي رده، وهو الحكم على التصور القائل بالوظيفة الجـــزئية بالقصور، إذ ليس من الضروري أن يكون القول بجزئية الوظيفة نقصا في ثقافـــة الـــشاعر أو "نظـــريته" لأن السياق الكلامي الذي يتم فيه القول بالوظيفة الـــشعرية هو الذي يتحكم في توجيه الشاعر نحو القول بوظيفة جزئية، كأن يكون الحديث عن علاقة الشاعر بجانب واحد من جوانب الحياة أو الإنسان مما يدعو أن يكون الحديث أيضا جزئيا.

لـــذلك سوف نجد شعراء يقولون بوظيفة جزئية إلى جانب الوظيفة الكلية، كما سوف نجد من يقول بأكثر من وظيفة جزئية وليس في ذلك من مطعن.

أما الوظائف الجزئية التي اتضحت معالمها لدى الشعراء العرب المعاصرين فهي بـــشكل عام: الوظيفة الاجتماعية، والوظيفة الإنسانية، الوظيفة المعرفية، والوظيفة الجمالية، والوظيفة النفسية، والوظيفة الأخلاقية.

أولا: الوظيفة الاجتماعية:

إذا كـــان الشعر ظاهرة اجتماعية، ناتجة عن صيرورة الحركة التاريخية العامة، فإنها محكومة -بالضرورة- بقواعد هذه الحركة وقوانينها، بمعنى أنها محكوم عليها أن تؤدي وظيفة اجتماعية مما يتطلبه المجتمع لتلبية حاجاته، لأنه من الطبيعي أن تكون الظواهر الاجتماعية قد نشأت عن حاجة في المجتمع تبحث عن الإشباع أو تعبر عن إشكال، وإلا فلا مبرر لنشوئها.

وقد تحدث الشعراء العرب المعاصرون، في ضوء هذا عن الوظيفة الاجتماعية، وعـــدوا هـــذه الوظيفة من الوظائف الأساسية للشعر، بالنظر إلى وضعية الإنسان العربـــي وحاجـــات المجـــتمع العربـــي، الذي هو في حاجة إلى أن تكون كل المعارف ذات محتوى اجتماعي.

لقد تحدث بلند الحيدري -بحماسة- عن ضرورة أن يكون الشعر عاملا تحريضا، ودافعا إلى التغيير من غير أن يحدد نوعية هذا التحريض أو التغيير. يقول: "ومن نافل القول أن نشير إلى أن تفريغ الفن والأدب من النوازع التحريضية على التغيير والدوافع لتطوير المجتمع كان عاملا فعالا في دفع المجتمعات إلى الاستكانة، بعد أن فقدت لوامسها في الفنان والأديب، فأسقطها ذلك في سبات عميق، وإننا اليوم بحاجة إلى الأدب الذي ينمي إحساسنا بالقيم الاجتماعية، وبقسوة تخلفنا وبتعزيز تطلعنا في الهدف البناء، وذلك لا يكون إلا بالأديب الذي همه أن يوجه حياة الأمة ويعطينا أدبا يستمد حياته من قلب حياتها لا من بطون الكتب"[1]

ولا يبدو بلند الحيدري هنا مستندا إلى إيديولوجية معينة، ولذلك فهو لم يحدد نوعية الوظيفة الاجتماعية للشعر، وإنما تحدث من منظور "الاجتماعية الإنسانية"، أي النزعة الاجتماعية قبل أن تتشكل في أفكار ومواقف سياسية وإيديولوجية.

كما نجد مثل هذه النظرة لدى صلاح عبد الصبور، الذي يقول: "أرى أن للشعر دورا اجتماعيا بالضرورة، ولكن هذا الدور يتحدد من خلال رؤيته الخاصة، فالشعر أو الفن بشكل عام ليس مسخرا الأحد الآلهة في مجتمعاتنا والآلهة كثيرة... الدين، السلطة، الوطأة الاجتماعية أي المجتمع نفسه"[2]

ويريد صلاح عبد الصبور أن يؤكد، من خلال هذه النظرة، على شيئين:

1. أن يكون الدور الاجتماعي الذي يقوم به الشعر، نابعا من ذات الشاعر، وليس مفروضا عليه من سلطة خارجية، إنه لا يريد أن يكون الشاعر "موظفا" لدى أية مؤسسة اجتماعية (حزب، طبقة، مذهب، نظام حكم) وإنما يريده أن يكون هو نفسه مؤسسة أعلى من هذه وتلك.
2. كما يريد أن يؤكد أيضا على خصوصية العمل الشعري، فالدور الاجتماعي الذي يناط به ينبغي ألا يجرده من خصوصيته، فيتحول بالتالي إلى خطاب سياسي أو اجتماعي، فالشعر يؤدي وظيفته الاجتماعية بوصفه

---

(1) بلند الحيدري. إشارات ونقاط ضوء: 102، 103.

(2) صلاح عبد الصبور. فصول ع 1 مج. 2 أكتوبر. 1981: 17.

شـــعرا لا غير. ولذلك أشار إلى فكرة الرؤية الخاصة التي ينبغي أن تتحكم في الوظيفة وليس المؤسسة الاجتماعية.

لكن شعراء آخرين يقتربون أكثر إلى الواقع في تصورهم للوظيفية الاجتماعية للشعر، بحيث تتحدد نوعية هذه الوظيفة أكثر، لقد تحدث عبد الوهاب البياتي عن ضـــرورة ارتـــباط الشاعر- لا بالمجتمع كمفهوم عام - بل بالطبقات الاجتماعية المعدمـــة، وهـــنا التحديد، يقول: "فالشاعر الذي لا يعلن ولاءه للحاضر ولا يحدد موقفه بصورة واضحة، ولا يأخذ مكانه بين صفوف كادحيه وجماهيره، لن يكون له شرف منح المستقبل مثل هذا الولاء"[1]

إن الوظـــيفة الاجتماعـــية في فكـــر البياتي محددة مجتمعيا وزمانيا فإذا كانت الوظـــيفة الكلية تجعل الشعر خارج الحدود المجتمعة والزمانية والمكانية، فإن الوظيفة الاجتماعية في فكر البياتي محددة، فمن الناحية المجتمعية تقتصر على طبقة اجتماعية واحـــدة هي طبقة الكادحين المعدمين، ومن الناحية الزمانية فهي مرتبطة بالحاضر الـــذي يمـــنح الانتماء إليه شرف الانتماء إلى المستقبل. وهكذا يقيم البياتي معادلة طرفها الأول الانتماء إلى حاضر الطبقات المعدمة، وطرفها الثاني ضمان الانتماء إلى المـــستقبل والانـــتماء إلى المستقبل لا يحمل دلالة زمانية فحسب بل وشعرية أيضا، بمعـــنى أن الشاعر الحقيقي هو الشاعر المستقبلي فالمستقبلية صفة في الشعر كما هي صفة في الزمان.

ولكـــن البياتي يوسع، في موقف آخر، هذه الوظيفة الاجتماعية، بحيث لا تقتصر على طبقة، بل تمتد لتشمل المجموع، وذلك حين يتحد الشاعر بالجماعة، ويتبنى روحها فيصبح هو ذاته الجماعة نفسها فتنتفي "البرجعاجية" من جهة، كما ينتفي الاغتراب من جهـــة ثانية، لأن الذات والموضوع يصبحان شيئا واحدا، يتجاوزان التناقض والصراع إلى الاتحاد والحلول، يقول: "أومن بأن على الشاعر أن يوحد بين تجربته الذاتية وتجربته الجماعـــية، أي أنني أرى أن الشاعر هو صوت الجماعة في كل عصر... وهو حتى في خاصـــيته يعـــبرعن موجـــود الجماعة كلها، ذلك لشمول تجربته. وسر نجاح الشاعر وخلوده يقوم في قدرته على التوحيد بين تجربته الذاتية وتجربة المجموع"[2]

---

(1) عبد الوهاب البياتي. الديوان مج 2: 35.

(2) عبد الوهاب البياتي. في محمد مبارك. دراسات نقدية: 148.

إن تصور البياتي، هنا، هو أن ماهية التجربة الشعرية، مهما تصورناها فردية، فهي جماعية، ومن ثمة فإن الشاعر لا يعبر عن نفسه حين يعبر، وإنما يعبر عن صوت جماعته وضمير عصره. وبالتالي فالشاعر بهذه الوظيفة يساوي أمة. وقد ألغى البياتي حـــدود الوظيفة الاجتماعية في هذا النص، الحدود الزمانية والمجتمعية، فالزمان هو كل عصر، والطبقة الاجتماعية هي المجتمع، وبهذا التجاوز تنتقي النظرة الطبقية التي ميزت النص الأول.

فالشاعر الذي كان فردا أصبح جماعة.

والتجربة التي كانت تجربة شخصية أصبحت تجربة جماعية.

والمتلقي الذي كان "طبقة" أصبح الجماعة كلها"

والزمن الذي كان حاضر فقط أصبح كل العصور.

والانتماء إلى المؤسسة الاجتماعية (طبقة حزب..) أصبح انتماء إلى المجتمع كله.

وقـــد تحـــدث بدر شاكر السياب بمنطق الواقعية الاشتراكية، مصطلحات ومحـــتوى حـــين حدد الوظيفة الاجتماعية بطبقة، وخص الأدب المعبر عن هذه الطـــبقة بخـــصائص النظرية الواقعية الاشتراكية، يقول: "والأدب التقدمي هو الأدب الـــذي يعـــبر عن أفكار القوى النامية في مجتمع ما. أما خصائص هذا الأدب فهـــي الـــتفاؤل والـــثقة في المستقبل والإيمان بالإنسان واحترامه كفرد وكمجموع"[1]

لقد تعمدت أن أربط بين جزئي هذا النص، الجزء الذي يتحدث فيه عن دور الأدب التقدمـــي، والجزء الذي يتحدث فيه عن خاصيات هذا الأدب، لأن الجمع بينهما يكشف -بوضوح أكثر- مدى تغلغل الواقعية الاشتراكية في نص بدر شاكر السياب، ففي الواقعية الاشتراكية ينبغي أن يكون محتوى العمل الأدبـــي هو هموم الطبقات الاجتماعية المسحوقة (البروليتاريا)، وصراعها مع البرجوازية، وهذا ما عبر عـــنه الجزء الأول من النص، أما من حيث الرؤية والموقف فينبغي أن يكون العمل الأدبـــي قائما على التفاؤل والثقة في انتصار الطبقات المسحوقة، وهذا ما عبر عنه النص في الجزء الثاني.

---

(1) بدر شاكر السياب. في عبد الرضا علي. السياب يتحدث...: 70.

وهنا يتلقى السياب مع البياتي في الاعتماد على نظرية الواقعية الاشتراكية التي كانت آنذاك في أوج قوتها وانتشارها، ليس في العالم العربي فحسب، بل في العالم كله، وقد وجدت في المجتمع العربي أرضا خصبة نظرا لوضعيته المجتمع العربي الرازح تحت نير الاستعمار والتخلف وغياب البديل الفكري، إلا ما يطرحه الفكر الاستعماري الغربي.

وفي هذا الإطار الفكري يذهب شعراء آخرون أمثال شوقي بغدادي وممدوح عدوان، فشوقي بغدادي يرى أن روح الشعر من روح الجماعة وأن القصيدة تظل مفرغة ما لم تكن متضمنة البعد الاجتماعي، وموحشة إذا هي لم تنزل إلى الحارات والشوارع، وقاصرة إذا لم تستمد من قوة الجماعة قدرتها على البقاء والتأثير يقول: "وللشعر أن يكون مغايرة، وهو مغايرة بالضرورة، ولكن ليس في مغارة موحشة، وإنما في أزقة حي حاشد بالبشر، وفي مدينة حافلة بالصخب، وتكون مغامرة حقيقية مجدية مع الجماعة، ومن دون روح الجماعة تصبح نوعا من الاستعلاء والغرور الذاتي والطيران بلا أجنحة"[1]. ويقول أيضا: "لا يمكن أن يولد الشعر في فنجان أو في غرفة مغلقة أو بين دفتي كتاب، إنه قبل كل شيء نسمة الروح الطليقة ولكن بين أناس كثيرين ينتظرونك، وحين ينقطع هنا الموعد الكبير يفسد كل شيء الشاعر والجمهور"[2]

لا يبدو المرجع الإيديولوجي واضحا لدى شوقي بغدادي، فقد طغت على نصه ما أسميناه قبل قليل بالاجتماعية الإنسانية. أي النزعة الاجتماعية المستعلية على سلطة المؤسسات الاجتماعية.

أما عند ممدوح عدوان فإن المرجع الإيديولوجي لديه واضح، ففي نموذجين من فكره، يتجلى ثقل الواقعية الاشتراكية في تشكيل رؤيته، يقول في أولهما: "الشعر يفتخر بأنه يعبر عن الإشكالات الحية في حياة الناس، ولا يخجل أن يزج نفسه في غبار مدينة مهدمة أو رائحة جثث بشرية متعفنة، ولنا أن نطالبه فقط بأن يظل شعرا، على أن تغسل مفاهيمنا من رسوبات الترف الفني البرجوازي"[3]

---

(1) شوقي بغدادي. ديوان ليلى بلا عشاق (المقدمة): 10.

(2) نفسه: 9، 10.

(3) ممدوح عدوان. الحرية ع 17/83. 22-5-1983: 42.

لـــيس في النظرية الواقعية الاشتراكية سوى نمطين من الانتماء إلى الفن، فإما انـــتماء بورجـــوازي، وإمـــا انتماء اشتراكي وحين يرفض ممدوح عدوان المفاهيم الـــبورجوازية، فـــإن هـــذا يعني تبني المفاهيم الاشتراكية، وقد تجسدت المعادلات الموضوعية في هذا النص من خلال عبارات: الإشكالات الحية في حياة الناس، غبار مديـــنة مهدمة، رائحة جثث بشرية متعفنة. فهذه العبارات ليست سوى معادلات موضوعية لمفهوم الطبقة البروليتارية في النظرية الماركسية.

ويقـــول ممدوح عدوان في النص الثاني: "الأدب يحمل وجدان الأمة، وجعها، يحرض الجماهير، يذكرها بكرامتها، بمآسيها، مظالمها... ثم يأتي فعل الثورة الأخرى العميقة والثورية"[1] وليس هناك اختلاف بين هذا النص والذي سبقه، "فالجماهير" تحمل الدلالة الطبقية البرليتارية لأن لفظة الجماهير موصوفة بالمآسي والمظالم، وهي الطبقة الموكول إليها القيام بالثورة الاجتماعية.

إن محـــتوى الوظـــيفة الاجتماعـــية للشعر عند ممدوح عدوان هو التعبير عن الإشـــكالات الحية للإنسان المتمثلة في كرامته المداسة وإنسانيته المسحوقة، ومن ثم فـــإن هذه الوظيفة مكلفة بالدعوة إلى الثورة على أشكال القمع المختلفة، هذا هو الجوهري في الوظيفة الشعرية.

تلك إذن العناصر التي تحدد وظيفة الشعر الاجتماعية:

1. التعبير عن الإشكالات الحية للإنسان.
2. التحريض على الثورة والتغيير
3. حفـــاظ الـــشعر علـــى خاصيته الجمالية، وهذه المسألة أشار إليها ممدوح عدوان حين قال: لنا أن نطالب الشعر بأن يظل شعرا.

أمـــا الـــشاعر عبد العزيز المقالح فهو يؤسس مفهومه للوظيفة الاجتماعية للـــشعر علـــى أساس فكرة الوطنية، وليس على أساس فكرة الطبقية، فالمحتوى الاجتماعي يتوحد بالمحتوى الوطني الذي شمل الجميع، لا فئة خاصة يقول: "إن الشاعر الذي لا يتولد في نفسه الإحساس الصادق بالجماهير وبالوطن ينبغي أن يـــبحث له عن معنى أخرى غير الشعر، ولتكن الزخرفة أو هندسة الديكورات،

(1) ممدوح عدوان. دنيا العرب. ع 54. س 25. 1989: 53.

الشاعر إذن موقف فكري نفسي نحو الوطن، وموقف فني وإبداعي نحو القصيدة"[1]

إن النزعة الوطنية شكل من أشكال الوعي الاجتماعي، لكنها لا ترتبط إلا بتاريخ المجتمع وقيمه الثابتة التي شكلت كيانه عبر مراحل التاريخ، وهذا يعني أن المحتوى الاجتماعي للنزعة الوطنية هو محتوى محلي، وليس أمميا كما ظهر بجلاء عند كل من السياب وممدوح عدوان بخاصة.

وتأخذ الوظيفة الاجتماعية لدى الشاعر العراقي حميد سعيد بعدا أقرب إلى القومية والوطنية منه إلى الماركسية الأممية، يقول: "أن يصل الشاعر إلى موقع الضمير من أمته وأن يسكن تلافيف حنجرتها، أو تسكن هي تلافيف حنجرته، فتلك هي المهمة الخالدة للشعر والشاعر، كما في الماضي كذلك في الحاضر"[2]

ولا شك في أن مفهوم الأمة المستعمل في النص، هو الذي رجح لدينا القول بميل الشاعر نحو القومية، لكن ذلك لا ينفي أن تكون الأمة بمعنى الوطن، ولا أن يكون الوطن بمعنى الأمة عند المقالح.

والشعر عند حميد سعيد -كما عند البياتي- لا يؤدي وظيفته نحو المجتمع إلا حين يصبح هو جزءا منه، ويصبح المجتمع جزءا من الشاعر، وهذا ما أكده حميد سعيد في نص آخر قال فيه: "في الحديث عن علاقة الشاعر بالجماهير أرى حتمية التصاق الشاعر الثوري بالجماهير بشرط أن يكون رائدا لها، وأن يحمل في هذه الريادة عيني زرقاء اليمامة"[3]

ويبحث في رحلة الشعر مع الإنسان عبر التاريخ؛ فيتحدث عن الارتباط المتواتر بين الشعر والمجتمع، كيف عبر الشعر عن طفولة الإنسان وعن طموحاته، كيف ارتبط بالطقوس الدينية والهموم الميتافيزيقية وبالحاجات المادية والمعنوية للإنسان، ثم ينتهي من عرض هذه العلاقة في مجالات الحياة الإنسانية المختلفة إلى القول بأن "الشاعر يكتب للمجتمع، ويأتي كوحدة من وحدات النشاط الإنساني

---

(1) عبد العزيز المقالح. الشعر بين الرؤيا والتشكيل: 422.

(2) حميد سعيد. حرائق الشعر: 109.

(3) نفسه: 57.

الـــشامل من أجل التغيير"[1] على ألا "يسقط في أسر الوصف والتعامل مع القشرة الخارجية"[2]

وثمـــة ملاحظـــة ينبغي أن نسجلها وهي أن جميع هؤلاء الشعراء بالرغم من إلحـــاحهم علـــى الـــدور الاجتماعـــي للـــشعر، إلا أنهم يشترطون الحفاظ على خـــصوصيات الـــشعر الجماليـــة، فالشعر يؤدي وظيفته الاجتماعية بوصفه معرفة جمالية، لا معرفة تابعة للسياسة أو الدين أو الأخلاق أو غيرها.

ويمكن أن نتخذ الشاعر محمد زتيلي نموذجا للشاعر ذي النـــزعة الاجتماعية في الجزائـــر، ويـــبدو مـــن النصوص التي سوف نعرض بعضها أن زتيلي في فهمه للوظيفة الاجتماعية للشعر يقترب من فلسفة الواقعية الاشتراكية، ويؤكد كثيرا على الطبقـــية كأحد مفهومات الماركسية -المرجع الفلسفي للواقعية الاشتراكية- ففي تعريف للقصيدة مثلا يقول: "إن القصيدة عندي صفعة طبقية"[3] وهذه العبارة على قـــصرها تحـــدد نوعية الوظيفية الاجتماعية للشعر، فالشعر سلاح ترفعه الطبقات المسحوقة في وجه الاستبداد والظلم والقهر، كما أنها تحدد هوية الشعر، فالشعر لا يحـــدد ببنيته وإنما بمحتواه، والمحتوى هو الصراع الطبقي. وفي نص آخر يتحدد هذا المحـــتوى بشيء من التفصيل. يقول: "مكانة الشاعر أن يكون مع الحياة ومع الخير ضد الشر، مع البناء وضد الهدم، مع الإنسان وحريته، وضد الاضطهاد والعبودية، وضد الاستغلال والفوارق الطبقية"[4] بهذه الموضوعات يحدد زتيلي حدود الوظيفة الاجتماعـــية للشعر، ومع أنها موضوعات إنسانية عامة إلا أن السياق يجعلها ذات خصوصية إيديولوجية. ويصر زتيلي في نص آخر على النـــزعة الطبقية يقول: "إن كـــتابة قـــصيدة يقـــرأها عشرة مواطنين أفضل لي من كتابة قصيدة يقرأها عشرة شـــعراء، فأنـــا لا أومـــن بشعر النخبة، الشعر الذي يقرأه الشعراء والنقاد للمتعة وللبحث عن أنفسهم في هذه القصائد(...) أنني أكتب للآخرين الذين لا يعرفونني بعد، والمتواجدين في كل أماكن البناء الحقيقي"[5]

---

(1) حميد سعيد. حرائق الشعر: 31.

(2) نفسه: 31.

(3) محمد زتيلي. المسار المغربي. ع 11. 1987: 78.

(4) محمد زتيلي. فواصل: 91.

(5) نفسه: 191.

ويمكن استخلاص شيئين من هذا النص. أولهما أن فعالية الشعر تجد تأثيرها عند العاديين دون نخبة المثقفين، لأن القارئ العادي يقرأ القصيدة باعتبارها وسيلة من وسائل التعليم، أما المثقف المحترف فإنما يقرأها لغاية جمالية أو لغايات أخر غير اجتماعية، والشيء الثاني هو تحديد الطبقة التي يتجه الشاعر نحوها بشعره، وهي الطبقة الدنيا في المجتمع، الطبقة الأساسية عمليا، والمهمشة اجتماعيا وهي التي تشمل" المتواجدين في أماكن البناء الحقيقي"

أشرنا منذ حين إلى أن الشعراء الذين توقفنا عند أفكارهم، بالرغم من أنهم يقولون بالوظيفة الاجتماعية للشعر إلا أنهم يخصصون وسيلة التعبيرعن هذه الوظيفة، بمعنى أنهم لا يسقطون البعد الجمالي من الشعر الاجتماعي، فالشعر يؤدي وظيفته الاجتماعية باعتباره شعرا لا شيئا غير ذلك.

غير أن محمد زتيلي يتنازل عن الطبيعة الجمالية في أكثر من موضع في كلامه، فهو يؤكد أنه لا يكتب للشعراء أو النقاد وإنما يكتب للعمال والفلاحين، ونحن نتساءل ما نوع القصيدة التي يمكن أن تكتب لهؤلاء؟ إن هذا الكلام يؤدي بالضرورة إلى إهمال الجانب الفني، ثم إنه يقول صراحة "الشعر بقدر ما يكون ملتصقا" بهموم الناس وحياتهم بقدر ما يكون أقدر على أن يجعل من القصيدة وثيقة سياسية صادقة"[1]. لكن هل نجاح القصيدة في تحولها إلى وثيقة سياسية؟ اعتقد أن الفهم "الرومانسي" للاشتراكية، هو ما دفع بعض الشعراء إلى هذا التفكير؛ قد صرح زتيلي أكثر من كل ما سبق أنه مستعد إلى إهمال الفن من أجل السياسة، يقول: "إنني مستعد كي أضحي بجوانب عديدة على أن أضحي بسياسة القصيدة ووثيقيتها"[2]، ومع إنه لم يتحدث عن هذه الجوانب التي يمكن الاستغناء عنها إلا أن النص السابق الذي حدد فيه طبقته الاجتماعية التي كتب لها ترجح أن هذه الجوانب هي الجوانب الجمالية.

ويمكن أن نخلص، بعد هذا الاستعراض، إلى أن الوظيفة الاجتماعية للشعر متعددة الأبعاد حسب المرجعيات الثقافية والإيديولوجية للشعراء، فثمة البعد الطبقي والبعد القومي والبعد الوطني والبعد الإنساني، ويمكن للشعر أن يتسع لأكثر من هذه الأبعاد.

---

(1) محمد زتيلي. فوصل: 182.

(2) نفسه.

ثانيا: الوظيفة الإنسانية

تقتــرب الوظــيفة الإنــسانية في ماهيتها من الوظيفة الاجتماعية، من حيث الاهــتمام بالإنــسان والمجتمع والحياة، غير أنها تفترق عن الوظيفة الاجتماعية من حيث إنها لا تنطلق أساسا من أي اعتبار إيديولوجي، طبقي أو قومي أو مذهبـــي. إن الــشاعر الــذي يتــبنى هذه الوظيفة يهمه الإنسان مجردا عن انتماءاته الفكرية وولاءاته السياسة، ومرتبطا فقط بانتماءاته إلى الإنسانية.

وســـوف نجـــد من الشعراء من حدد للشعر هذه الوظيفة في سياق، ووظيفة أخــرى في ســياق آخر، لكن لا ينبغي أن يعد ذلك تناقضا في فكر الشاعر، لأن تحديد الوظيفة أمر محكوم بالموقف الذي يكون عليه الشاعر، والسياق الذي يعرض فيه هذا التحديد، وثانيا لأن الشعر يتسع لأكثر من وظيفة.

وقــد يكــون عبد الوهاب البياتي من الشعراء الذين أعطوا للشعر أكثر من وظيفة، فقد قال منذ حين بالوظيفة الاجتماعية، وقبلها قال بالوظيفة الكلية، ويقول الآن بالوظــيفة الإنــسانية، يقــول: "إن الفنان مطالب من أعماقه أن يحترق مع الآخــرين عندما يراهم يحترقون، أما الوقوف على الضفة الأخرى والاستغراق في الصلاة والكهنوتية، فليس من صفات الفنان الحقيقي في أي عصر من العصور"[(1)]

ولا يبدو البياتي هنا منطلقا من فلسفة معينة، سوى النــزعة الإنسانية، إنه لم يقــل بأن الفنان مطالب من سلطة أو مؤسسة أو حزب ليحترق مع الآخرين، وإنما قال إنه مطالب من أعماق أعماقه، أي أنه مدفوع بفطرته وإنسانيته وضميره فقط، لأن يقف مع الآخرين، كل الآخرين، ولو اختلفوا معه فكريا أو عقائديا أو قوميا، وفي كل عصر من العصور...

ويقول في نص آخر: "عندما كتبت أشعاري منذ البداية حتى الآن لم أكن أقصد وراء ذلــك كتابة الشعر لمتعة القارئ، وإنما حاولت أن أكشف فيه وأعبر عن عذابات الإنــسان وتمزقاته وقلقه، ليس في عصرنا هذا وإنما في كل العصور، وحاولت أيضا أن أمد خيوط النور والدم الإنساني الحار الذي يمتد من الماضي إلى الحاضر فالمستقبل"[(2)]

---

(1) البياتي. الديوان. مج 2: 20.

(2) عبد الوهاب البياتي. في محي الدين صبحي. مطارحات في فن القول: 21.

إن التأكيد على "عذابات الإنسان وتمزقاته وقلقه" هو تأكيد على البعد الإنساني غير المسيس، مع أن هذه العذابات -كما قال البياتي- قد تكون ذات جذر سياسي. أي وليدة نظام استبدادي أو حكم طبقي.

ويذهب بدر شاكر السياب هذا المذهب، فيرى أن "الحياة الإنسانية هي الغاية"[1] من كتابة الشعر، وأن الشعر لا ينسى أن "وراء الاستعمار ما وراؤه من بشر يتعذبون"[2]. ويحدد في موضع آخر أن ظيفة الشعر هي تصوير الصراع القائم بين الإنسان والشر، وأن مهمة الشاعر هي الوقوف إلى جانب الإنسان لأن المعركة التي يخوضها الإنسان ضد الشر هي معركته.[3]

وترى نازك الملائكة أن الأدب محصول إنساني، وأن وظيفته هي أن "يعالج أحاسيس الإنسان وأفكاره وانفعالاته وأحداث حياته"[4] وأنها التعبير عن "إنسانية الإنسان وتعطشه إلى المجهول وتحرقه إلى النشاط والحياة والخصوبة"[5]، وأنها أيضا أن "يغني (الشعر) ويفلسف ويرود اللانهاية ويطير بالإنسان إلى آفاق الرؤى والجمال والروح"[6]

والملمح المميز لنظرة نازك الملائكة في موضوع الوظيفة، هو أن الشاعر لا يعبر -فقط- عن الجانب المأسوي في الإنسان والحياة، وهو ما سماه البياتي منذ حين بالقلق والتمزق والعذاب، بل يعبر -أيضا- عن الجانب الجميل المتمثل في نشوة الإنسان الروحية وسعادته وفرحه، وهو أمر مميز حقا، لأن الشعراء غالبا ما يتصورون وظيفة الشاعر الإنسانية تتمثل في رصد اللحظات الشقية في حياته، أي الوقوف عند تراجيديا الإنسان في مواجهة القمع والقبح والشر.

وكأنما تسعى نازك الملائكة إلى تكثيف وسائل التأثير الجمالية في الواقع، بحيث "يختطف" الشاعر كل لحظة فرح أو سعادة من الإنسان والحياة ويجسدها

---

(1) بدر شاكر السياب. في عبد الرضا علي. السياب يتحدث: 70.

(2) نفسه.

(3) نفسه. في الآداب ع 10 س 14. أكتوبر 56: 22.

(4) نازك الملائكة. الأدب ع 9 س 1 سبتمبر 53: 8.

(5) نفسه: في عبد العال الحماصي. هؤلاء يقولون: 157.

(6) نفسه.

شـعريا وبهـذا، كما تقول، يروي الشعر "طمأ أرواحنا إلى الموسيقى والجمال والمحبة"[1].

ولا يـتعلق الأمـر هـنا بقصور في تصورات الشعراء الآخرين، ولا بجزئية نظـراقم، لكنه أمر يفرضه الواقع بما فيه من نشاز، يجعله محاصرا بأصناف التوحش والبربـرية، وبالـتالي فليس قصورا أن تكون الصورة الأولى التي تقابل الشاعر هي الصورة التراجيدية للحياة والإنسان.

أما صلاح عبد الصبور فيجمع بين الموقفين موقف الدخول إلى أرض المعركة بجانـب الإنـسان، وموقـف التكثيف الجمالي عبر التوجه نحو تشكيل اللحظات الـسعيدة والتعـبير عنها. يقول: "كنت أريد لكلمتي الشعرية أن تكون سهما في أحـشاء القـساة الجارحين، وأن تصنع في القلب فرحا أو نغمة"[2]. إنه يجمع بين وجهي الكلمة الشعرية، الوجه الذي "يطلق الرصاص" في وجه الطاغوت، والوجه الذي يبعث الفرح في قلوب البشر.

ويـتحدث الـشاعر الـسوداني محمد الفيتوري عن الوظيفة الإنسانية بحيث يقـصرها علـى النفس الإنسانية وحدها يقول: "ليس للشعر إلا مسار واحد هو مـسار النفس الإنسانية ملتحمة بالنفس الكبرى لهذا الوجود، إن الشعر ينطلق من ذات هي في حقيقتها وفي لحظة توهجها نفس الذات الكونية التي تختلط فيها أشياء، كل الأشياء"[3]

بهـذا المـنطق الصوفي الذي يجعل الكون "حالا" في الذات الفردية يتحدث الفيـتوري. وبهذا المنطق يصبح كل حديث عن الإنسان حديثا عن الوجود، وكل حديث عن الوجود حديثا عن الإنسان. فما دام الإنسان قد حل فيه الوجود، فإن الشعر، حين يعبر عن الذات، فإنه يعبر -حتما- عن سائر الوجود، وكل تعبير عن الوجود، في ضوء هذا المنطق يمر عبر الإنسان.

والفيـتوري حـين يجمـع بـين الشعر والتصوف، لا يعني التصوف بالمعنى الانهزامـي، أي الانـسحاب من الحياة، بل يعني به المعنى الإيجابـي، أي الاتحاد

---

(1) نفسه: 157.

(2) صلاح عبد الصبور في جهاد فاضل. قضايا الشعر المعاصر: 264.

(3) محمد الفيتوري. الموقف الأدبي. ع 1 آذار 1977: 150.

بالحـــياة، يقول: "إن صوفية الشاعر، أو شاعرية الصوفي الذي أتكلم عنه، موقف إنـــساني إيجابـــــي، واع مدرك، وليس موقف الدرويش المنجذب إلى مجموعة من الأفكار المشوشة والأحاسيس التجريدية العمياء، إنه الصوفي الثوري"[(1)]

وبهـــذا يـــبعد الوظيفة الإنسانية من أن تكون موقفا مثاليا، ويربطها بالواقع العيني، أي يحولها إلى موقف ثوري.

ولعـــل خير من يمثل هذا المفهوم لوظيفة الشعر في الأدب الجزائري، الشاعر حمـــري بحـــري الذي يرى أن "الكتابة العظيمة هي التي تعبر عن الإنسان في جميع حالاتـــه وفي كـــل العـــصور"[(2)] وأن "الـــشعر رسالة إنسانية هدفها الناس أينما كانوا"[(3)]، و"الشاعر الحقيقي هو من يتمسك بالمبادئ التي يرى فيها خير الإنسانية كالدفاع عن الحرية ورفع الاستغلال ومقاومة الاضطهاد والتمييز العنصري والدعوة إلى السلم والسلام على كوكبنا الصغير"[(4)]

والوظـــيفة الإنسانية هي ما تركز عليه نظرية الأدب الإسلامي، فالشعر، في ضوء هذه النظرية، فعل إنساني موجه لمخاطبة كل إنسان، وهو يستمد هذا التصور مـــن الإسلام ذاته في نظريته الشمولية، يقول الشاعر المغربـــي محمد بنعمارة: "أما الـــشعر الإسلامي (...) فهو إنساني يخاطب في الإنسان سموه، ويركز على إضاءة جانـــب القدرات الإيجابية فيه، التي تنسجم مع مهمته فوق الأرض والتي تحقق مبدأ الاســـتخلاف ما دام الإنسان مستخلفا، إنه إضاءات وجدانية وإشراقات عقلية في نفس الوقت تستهدف كأعظم مشروع يتحقق فيه التصحيح"[(5)]

والمميز في النظرية الإسلامية في الأدب، هو التركيز على إبراز الجانب الإيجابـــي في الإنسان "وتنشيطه"، حتى يكون الإنسان مؤهلا لما خلق له وهو الاستخلاف، وهذا مـــا يـــؤكده أحد منظري الأدب الإسلامي هو الأستاذ محمد قطب حين يقول: "إن التـــصور (الفني الإسلامي للكون والحياة والإنسان تصور إنساني مفتوح للبشرية كلها،

---

(1) محمد الفيتوري. الديوان. مج 35.

(2) حمري بحري. المجاهد ع 1491. مارس 1989: 66.

(3) نفسه: 66.

(4) نفسه: 66.

(5) في. محمد إقبال عروي. جماليا الأدب الإسلامي: 74.

لأنــه يخاطب (الإنسان) من حيث هو إنسان ويلقى معه كذلك من حيث هو إنسان، ومن ثم يستطيع أي إنسان أن يتجاوب مع هذا التصور"(1)

ثالثا: الوظيفة المعرفية

أصبح الشعر منذ قرابة قرنين من الزمان بالنسبة للشعراء والفلاسفة، ودارسي الفن بعامة، بمثابة وسيلة من وسائل المعرفة، والمعرفة هنا تعني أرفع أنواع المعرفة التي تفتح ثغرة باتجاه المطلق(2) وقد مضى الشعراء وغيرهم من دارسي الشعر إلى تعريف الــشعر بالمعرفة، والشاعر بالعراف، يقول الشاعر الفرنسي مالارميه: "الشاعر هو الــرجل الذي كلف أن يرى رؤية سماوية"(3) ويقول هربرت ريد: "إن الفن طريقة للمعــرفة، وعالم الفن هو نهج للمعرفة ذو قيمة للإنسان شأن عالم الفلسفة أو عالم العــالم"(4) ويقول ماثيو أرنولد: "ولسوف يكشف لنا الجنس البشري على المدى الطويل، أنه يتعين علينا أن نلجأ إلى الشعر لكي يفسر لنا الحياة، ويهدئ من روعنا ويــشد من أزرنا، ولسوف تبدو علومنا ناقصة بجون الشعر، ولسوف يحل الشعر محــل معظم ما نجتره في باب الدين والفلسفة"(5) ويقول فينالي كورفيج: "إن الشعر يقدم لنا معرفة عن العالم، ويحاول أن يغيره، هذا هو معناه (...) ونحن نحتاج الشعر كوسيلة لمعرفة العالم وتغييره"(6)

هــذه جملــة مــن تصورات الشعراء والنقاد والفلاسفة، تسوي بين الشعر والمعرفة، وتعطي للشعر -بالتالي- وظيفة معرفية، فما المراد بهذه الوظيفة؟

المــراد بالوظيفة المعرفية للشعر، ما يقدمه الشعر للإنسان على مستوى الوعي والفهــم والإدراك مــن أفكــار ومعارف تثري وعيه بالحياة، بما تجيب عليه من تــساؤلات، أو تحله من ألغاز، أو تكشف عنه من أسرار، سواء في الإنسان أم في الواقع أم فيما وراء الواقع.

---

(1) محمد قطب. منهج الفن الإسلامي: 183.
(2) جان برتليمي، بحث في علم الجمال: 523.
(3) نفسه: 523.
(4) هربرت ريد. الفن والمجتمع: 17.
(5) ماثيو أرنولد. مقالات في النقد: 20، 21.
(6) فينالي كورفيج. الطليعة الأدبية. ع 5 س 5 مارس 1979: 53.

والـــشعر -بهذه الوظيفة- يسابق الفلسفة والعلم- بوصفهما أهم الوسائل في إنتاج الأفكار والمعارف، ولكنه يقدم للإنسان معرفته الخاصة، المميزة عنهما. إنه لا يقـــدم معرفة مبتذلة، لأن التأمل الشعري يهدف إلى إدراك ما لم يدرك، فيقدم -بالـــتالي- معرفة بكرا لم يقع تداولها بعد، وفي ضوء هذا ينتفي أن تكون المنظومات العلمـــية (في الـــنحو أو الـــبلاغة أو الفقه أو الحساب) مما يدخل في إطار المعرفة الشعرية، لأن مثل هذه المنظومات كانت متداولة قبل أن تنظم في قصيدة.

وهذا يقودنا إلى وضع مواصفة أخرى للمعرفة الشعرية، وهي أنها معرفة تولد مع الشعر، بمعنى أن الشعر لا يلجأ إلى المتداول والمعروف لنظمه، وإنما يخلق معرفته الخاصـــة به، وما دامت المعرفة الشعرية تولد مع الشعر لا قبله، فإنها -إذن- نتاج تلـــك الحالة الفكرية والوجدانية التي يكون عليها الشاعر حالة الإبداع، بمعنى أنها حصيلة حالة يمتزج فيها الفكر بالوجدان، والمنطق بالعاطفة، والواقع الحسي بالرؤيا الميتافيزيقية، وهي حين تكون بهذه المواصفات فإنها لا تخاطب في المتلقي عقله فقط، أو جـــزءا من أجزائه، وإنما تخاطب كل كيانه دفعة واحدة، خلاف العالم والفلسفة الذين يخاطبان في الإنسان عقله أو حواسه فقط.

ولمـــا كانت المعرفة الشعرية كذلك فإنها -بالضرورة- معرفة لا محدودة، بمعنى أنها لا تقدم معلومات أو معارف أو نظريات، وإنما تقدم مجالا معرفيا، أو مادة معرفية يمكن تحويلها إلى نظريات أو فلسفات. إن الشعر يهتم بما يسميه الفلاسفة بالكلي الحسي لا الكلـــي العيني، لأن الحسية تجسيد والعينية تجريد، والتجريد محدد في صيغ أو نظريات، أمـــا التجسيد فهيولي قابل للتشكيل، إنه الفرق بين الحدث وتفسيره، فالحدث هيولي، أما التفسير فهو تحديد وتجريد وتحويل للحدث إلى فكرة.

وإذن، يحـــق لنا أن نتساءل "عن علاقة الشعر بالمعرفة أليست المعرفة محصولا عقليا، والشعر محصولا وجدانيا؟ فكيف يلتقي النقيضان؟

إن الـــسائد في النظـــر إلى العلاقة بين الشعر والمعرفة هو أن الشعر ينتمي إلى حقـــل الفـــن، والفن وليد العاطفة، بينما تنتمي المعرفة إلى حقل الفلسفة أو العلم، وهما وليدا العقل.

ولإزالـــة الغمـــوض ينبغي الإشارة إلى أن المعرفة الشعرية تختلف عن المعرفة العلمـــية أو الفلـــسفية، وقد سبق أن أشرنا إلى "جزئية" المعرفة العلمية و"شمولية"

المعــرفة الشعرية، وحين نتحدث عن المعرفة في مجال الشعر فإننا نستبعد المعرفة التي تــصدر عــن جانب واحد في الإنسان، والتي تخاطب حاسة واحدة من حواسه، ونقصد المعرفة التي ينتجها الشعر ولا يستمدها من حقل آخر غريب عنه.

لقــد تحــدث الفلاســفة ودارسو الفن عن طبيعة المعرفة التي يقدمها الشعر، ويمكــن إيراد نموذج لذلك في نص لــ جان ماري جويو يقول فيه: "لكي تصبح الحقائــق العلمية شعرية، لا بد من توفر شرط أساسي، وهو أن تمازج نفس قرائه وأن تــصبح مألــوفة لديهم، بحيث تتخذ صورة الشعور والحدث، يمكن أن يكون الشاعر مفكرا، ولكن لا يمكن أن يكون معلم مدرسة، يجب على الشاعر أن يوحي لا أن يعلــم"(1)، وهــذا يعني أن الحقائق العلمية لا تتحول إلى شعر إلا حين تمتزج بالجوانب الذاتية الوجدانية، وتكتسب بالتالي روح الشعر الإيحائية.

ومــع هــذا ففي رأينا أن الحقائق العلمية التي تم اكتشافها مسبقا لا يمكن أن تكــون شعرا، لأننا نؤمن- من خلال دراستنا للإبداع- بأن كل عناصر القصيدة، بما فيها جانبها المعرفي، تولد مع القصيدة لا قبلها، وبالتالي فإن ما قاله جويو تنقصه هــذه الفكرة، لأن الحقائق العلمية سوف تظل محافظة على طابعها الجزئي، مهما حــاول الشاعر تقديمها بالرمز والإيحاء والمجاز، لأن الفارق الأساسي بين المعرفتين فارق في الرؤية لا في الأسلوب فحسب، قد يتأثر الشاعر بمعطيات العلم والفلسفة لكــنه لا يكررها، قد تدخل في نسيج قصيدته لكنها كعناصر -فقط- تثري الرؤية التي تصدر عنها.

وفي الشعر العربــي المعاصر ثمة إدراك لدى كثير من الشعراء بأن الشعر يمكنه أن يتجاوز حدود وصف الواقع الثابت إلى مشارف المعرفة، يتحدث عبد الوهاب البــياتي عــن الشعر بوصفه قدرة سحرية تتجاوز الأبعاد المادية لتصل إلى الضفاف الروحية للإنسان يقول: "إذا كان الشعر مغامرة وجودية ولغوية فإن قصائدي تتخذ مــن هــذه المغامرة الوجودية واللغوية وسيلة وغاية للوصول إلى الضفاف الروحية للإنــسان، ولاكتشاف رحيله وسفره عبر العصور ولخلق ذاكرة جديدة له، بعيدا عــن النظــريات الجاهــزة والثرثــرة البرجوازية المتدثرة بأصوات التعالي والتعالم

---

(1) جان ماري جويو. مسائل فلسفة الفن المعاصر: 155.

والاســـتاذية"[1] ويقول أيضا: "وظيفة الفنان أو الشاعر هي الكشف عن مكنونات اللاوعي والشعور وعن أدق الرؤى والتأملات والأفكار التي شعر بها الإنسان المتجاوز المتخطي بشكل مستمر"[2]. إن البياتي يؤكد فكرة سابقة أشرنا فيها إلى أن المعرفة الـــشعرية معرفة "بكر" تولد مع ميلاد القصيدة لا قبلها، حين يستبعد النظريات الجاهزة والترثـــرة الـــبرجوازية إلخ... أما الفكرة المركزية لهذا النص في هذا السياق فهي فكرة العـــبور إلى الـــضفاف الروحية للإنسان، إن هذه الفكرة تترجم مقولة فلسفية تتضمن المعـــرفة الداخلية للعالم، من خلال تجاوز كل الأغراض والعوائق المادية، "والانصباب" مباشرة في قلب الحقيقة. إن الشعر بهذا المعنى يعد مدخلا للفلسفة وللميتافيزيقيا بشكل خـــاص، لقد قال الفلاسفة بمثل هذا القول. فعند شوبنهاور (1788-1860) "أن الرؤية الجمالـــية هي تجاوز للطريق المألوف في النظر إلى الأشياء نحو طريق أعلى يقود إلى قلب الكيـــنونة"[3] إن الفن عند شوبنهاور "رؤية للحقيقة الباطنية للوجود"[4]، وما الضفاف الروحية للإنسان التي تحدث عنها البياتي إلا مجال لهذه الحقيقة الباطنية.

إن البـــياتي يشير أيضا على نوعية المعرفة التي يتضمنها الشعر ويؤديها، حين يـــؤكد على أن الشعر حين يؤدي هذه الوظيفة فإنما يؤديها بخصوصته، لقد أكد في صـــدر النص الأول على الطبيعة اللغوية للشعر مما يفيد الإشارة إلى الأدوات الفنية وهـــذا يعني أن الوظيفة المعرفية لا يمكن أن يحققها شعر "فاشل" فنيا، فالقصيدة لا تنجح معرفيا إلا حين تنجح جماليا، ولو أن البياتي كان مسبوقا إلى هذا الرأي فقد قـــال الشاعر الفرنسي شارل بودلير قبله: "إن المعرفة الشعرية نقيض المعرفة العادية، إنها معرفة رمزية فإن غاب الرمز غاب الفن"[5]. وما عبر عنه بودلير بالرمز والرمزية لا يختلف كثيرا عما عبر عنه البياتي باللغة والمغامرة اللغوية.

ولعـــل أدونـــيس يكون أهم شاعر عربـــي معاصر أكد على الوظيفة المعرفية للشعر؛ إن المقولة المركزية في نظريته الشعرية هي "الرؤيا" والرؤيا كما تحدثنا عنها

---

(1) عبد الوهاب البياتي. في محي الدين صبحي. مطارحات في فن القول: 22.

(2) نفسه: 23.

(3) أنوكس. النظريات الجمالية: 154، 155.

(4) سعيد محمد توفيق. ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور: 102.

(5) ارنولدهاوزر. بحث في علم الجمال: 366.

في مواضع سابقة تعني الاكتشاف والتجاوز والتخطي من اجل تأسيس عالم جديد، عبر الرؤيا وبوساطة اللغة.

يقول أدونيس: الشعر "فلسفة من حيث أنه محاولة اكتشاف أو معرفة الجانب الآخر من العالم، أو الوجه الآخر من الأشياء، أي الجانب الميتافيزيقي كما عبر فلسفيا، كل شعر عظيم، لا يمكن من هذه الزاوية، وبهذا المعنى إلا أن يكون ميتافيزيقيا"[1]

إن الفردية في التجربة الميتافيزيقية تعني أن يتحول الشاعر إلى "فيلسوف" لا أن يصوغ الفكر الفلسفي السابق عنه أن يستبطن هو العالم ويكتشفه، لا أن يصوغ تأملات السابقين المتداولة، لذلك يقول أدونيس: "حين اعترض في الشعر على الفلسفة، لا أعترض على البعد والحدس والعمق، وإنما اعترض على التعبير غير الشعري"[2]

فالمعرفة التي يقدمها الشعر، وتنسب إليه وحده، هي المعرفة التي ينتجها الشاعر في انصهاره مع العالم، وليست تلك التي يقدمها كملاحظ منفصل عن العالم، يتأمل الموضوع عن بعد ففي حالة الانفصال لن يكون الشاعر شاعرا، قد يكون فيلسوفا أو عالما، مع التأكيد على نسبية انفصال الفيلسوف أو العالم.

إن مهمة الشاعر عند أدونيس، ترتبط دائما بالخلق والإبداع والكشف والفتح، أي بالفعل المؤثر المغير، وهذه المهمة تتطلب أن يكون الشاعر "داخل العالم" لإخراجه، يقول: "من مهمات الشعر أن يفتح دروبا إلى ذلك الخفي وراء العالم الظاهر، ويتيح للإنسان أن يتخلص من العوائق، ويصير شبيهها بسائل روحي يتمدد في العالم"[3] إن المعرفة هنا تتجسد في اكتشاف العالم الخفي والتخلص من العوائق، عن طريق الانتشار الشامل في كل خلايا العالم مثل انتشار هذا السائل الروحي.

وعلى الرغم من اهتمام أدونيس بمجال اللغة في الشعر، إلا أنه يربط هذا الاهتمام غالبا بالمجال المعرفي، فاللغة عنده غاية ووسيلة في آن معا، غاية لأنها تحقق الخصوصية الجمالية، ووسيلة لأنها تترجم فكرة أخرى، يقول: "إن مهمة الشاعر

---

(1) أدونيس. زمن الشعر: 174.

(2) نفسه: 174.

(3) نفسه: 174.

ليست قلب مفهومات اللغة الشعرية، أو شكل القصيدة فقط، بل عليه في المقام الأول أن يؤسس مفهوما جديدا للإنسان والعالم"[1]

أما يوف الخال فينظر إلى الوظيفة المعرفية للشعر من زاوية خاصة، فعنده أن ثمة حياة من جهة، وشعرا من الجهة المقابلة، فإذا الشعر يعطينا خبرة منظمة، ومعرفة واضحة، ومعنى لا رتابة فيه، يقول: "يجابه الشعر الحياة بكل وجودها، وبذلك يعطينا نوعا من المعرفة يعجز عنه العلم والفلسفة، أعني تلك المعرفة التي لا تتعالى ولا تتجرد عن عالم الخبرة المحسوس، فهو يصفي خبرتنا ويبلورها، ويجعل متشابكاها أكثر معنى في الشعر منها في الحياة، حتى يمكن القول إن الشعر يساوي الحياة مع شيء آخر "وهذا الشيء الآخر ينفرد الشعر بإعطائه وهو الجزئي صار بالكلمة كليا وحل بيننا"[2]

إن يوسف الخال يفرق بين المعرفة الشعرية والمعرفة الفلسفية فالمعرفة الشعرية تظل لصيقة بعالم الخبرة المحسوس، أما المعرفة الفلسفية فوصفها بالتعالي وبالتجريد، أي أنها تكتفي من الحدث بالفكرة المجردة، ومن الطبيعي، أن يكون المحسوس أسرع إلى الفهم والاستيعاب من المجرد، وهذا ما دفع الخال إلى القول بعجز الفلسفة عن تقديم نوع ما من المعرفة بينما تقوى الشعر على تقديمه.

ثمة إذن الحياة: المادة الخام، وثمة مستويات في إدراك الحياة المستوى الشعري الذي يحافظ على الصفة الحسية للحياة، والمستوى الفلسفي الذي يترجم الحياة إلى مفهومات مجردة.

أما صلاح عبد الصبور فيستعمل مصطلح "الحكمة" بدل المعرفة ولعل الدافع إلى اختياره هذا المصطلح هو اتجاهه الصوفية، فالحكمة مصطلح متداول في الكتابات الصوفي يقول عبد الصبور: "عبث في الشعر أن نثرثر دون أن نلقى بالحكمة في حنايا ثرثرتنا، وعبث كذلك أن نحكي "الحواديت" دون أن نعرف منها العبرة"[3] وهذا يتفق كثيرا مع ما قاله شوبنهار الذي أشار إلى "أن الفن ينطوي على الحكمة فأعمال الشعراء والنحات والفنانين التصويريين تحتوي كنزا للحكمة العميقة"[4]

---

(1) أدونيس. العربي. 332. يوليو 1986: 23.

(2) يوسف الخال. الحداثة في الشعر: 25.

(3) صلاح عبد الصبور. الآداب ع3 س 6 مارس 58: 68.

(4) سعيد محمد توفيق. ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور: 104.

والحكمة في أبسط تعريفاتها هي خلاصة التجربة الحية للإنسان، ولذلك فهي نتاج تعامل مع الحياة أكثر مما هي خلاصة رحلة في كتاب، رغم ما في الكتاب من حكمة، وبالتالي فإن مهمة الشاعر هي استخراج هذه الحكمة وتقديمها للقارئ، وينظر صلاح عبد الصبور -بكثير من الحسرة- إلى موقف النقاد العرب القدامى حين عدوا المتنبي وأبا تمام حكيمين والشاعر البحتري، أو حين أوشكوا أن يخرجوا المعري من دوائر الشعر بدعوى نزعته الفلسفية[1]

ولا يختلف صلاح عبد الصبور عن الشعراء الآخرين في التأكيد على ضرورة أن يقدم الشعر هذه المعرفة بوسائله الفنية الخاصة، وفي هذا السياق يرى أن الشاعر ملزم بأن يتمثل "أفكاره لتتحول إلى رؤى وصور كما يتمثل النبات ضوء الشمس ليتحول إلى خضرة مظللة وزاهية، فالشاعر لا يعرض آراء، ولكنه يعرض رؤية"[2] والفرق بين الرأي والرؤية، هو أن الرأي صياغة عقلية بحتة، بينما الرؤيا هي نتاج يشترك في صياغته كيان الشاعر بكل مكوناته.

إن "الحكمة" التي يلقى بها الشاعر في شعره تسعى إلى دفع الإنسان لأن "يتقم ذهنيا وعقليا وروحيا وثقافيا، ومعنى ذلك بالتالي أن الحياة تتقدم"[3]

وحين نصل إلى نظرة الدكتور خليل حاوي، فإننا نكون أمام نموذج للشاعر الذي جمع في دراسته وفي رؤيته بين الشعر والفلسفة جمعا واعيا وعميقا، ولا شك في أن هذه الدراسة قد مكنته من النظر إلى طبيعة الشعر نظرة عميقة يتحد فيها الكشف بالتعبير ويوجدان وجودا متلازما[4] وبالتالي مكنته من القول بأن وظيفة الشعر هي "الكشف عن الحقائق الخفية الكامنة في مجال النفس والوجود"[5] هذا القول شبيه بقول شوبنهاور السابق الذي يرى الشعر "رؤية للحقيقة الباطنية للوجود"[6]، كما يتلقى فيه خليل حاوي مع شعراء وفلاسفة آخرين في مقدمتهم

---

(1) صلاح عبد الصبور. حياتي في الشعر: 48. وأيضا مدينة العشق والحكمة: 7.

(2) نفسه. 49.

(3) صلاح عبد الصبور. الآداب. ع 7. 8 س. 26. 1978: 8.

(4) خليل حاوي. في محي. الدين صبحي. مطارحات في فن القول: 49.

(5) خليل حاوي. في المنظمة العربية لتربية... في قضايا الشعر العربي.

(6) سعيد محمد توفيق. ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور: 104.

أرسطو وكولردج اللذان يريان "أن الرؤيا الشعرية نفاذ عبر الواقع اليومي والحالات النفسية المرتبطة به إلى الأغوار، حيث تهجع المنازع الأصلية في ذات الشاعر وذات الحضارة التي ينتمي إليها، وربما استطاع أن يعبر عما تضمره تلك الأغوار تعبيرا لا يتيسر للمناهج الفلسفي، ومن الأدلة، شخصية فأوست كما أبدعها الشاعر الألماني غوته فجاءت تعبيرا أصيلا عن مطامح الإنسان الألماني والإنسان في الحضارة الغربية بوجه عام"[1]

إن الكشف هو المقولة التي تختصر الوظيفة المعرفية عند حاوي، كما هو عند أدونيس والخال، وخليل حاوي يؤكد كما أكد غيره على أصالة المعرفة الشعرية، وتفرزها النظريات الفلسفية والعلمية، والكشف لا يؤكد على الخصوصية والتفرد فحسب، بل يؤكد أمرا آخر هو المرجعية الشعرية للفلسفة، أي أن الفلسفة تعيش أيضا من التأملات الشعرية كما اعترف بذلك الفيلسوف الألماني هيدجر (1879-1976) حين قال بأن مذهبه "ليس سوى معادل فلسفي لما ورد في شعر هلدرلن وريلكه"[2]، وكما أقر "سارتر بعظمة الشاعر مللرمه" الذي قال بالخلق من عدم قبل أن يقول به سارتر والفلسفة الوجودية إجمالا"[3]

وخليل حاوي، لا يذكر هذه المسائل على سبيل الوصف، وإنما يوردها متبنيا إياها، ومعبرا بها عن قناعاته، ومؤكدا بها فكرته السابقة عن الطاقة الشعرية التي تتجاوز حدود المعرفة الفلسفية حين أكد على أن "الرؤيا الشعرية هي نوع من المعرفة التي تتخطى نطاق العالم المحدود بالظاهر المحسوس، وتنافس الفلسفة وتتغلب عليها في مجال الكشف والخلق والبناء، وهي سمات الشاعر الأصيل الذي لا تلمح وراء إنتاجه شبحا من أشباح أسلافه أو معاصريه"[4]

وحين يقول خليل حاوي هذا الكلام، فإنما يقوله من باب العارف بما يقول، فهو دارس متخصص في الفلسفة وشاعر مبدع، وينبغي هنا أن نشير إلى فكرة طريفة، هي أن الشعر الذي يتغلب على الفلسفة ويتجاوزها، إنما يقوم بذلك

---

(1) خليل حاوي. في محي الدين صبحي. مطارحات في فن القول: 49.

(2) خليل حاوي. في جهاد فاضل. قضايا الشعر الحديث: 275.

(3) نفسه.

(4) نفسه: 277.

بوســـاطة الفلسفة ذاتها، الفلسفة بمعناها الواسع الذي أشار إليه أدونيس منذ حين، بالعمـــق والحـــدث والـــرؤية الميتافيزيقية، فالشعر لا يستطيع أن يتحول إلى طاقة متجاوزة إلا بروح الفلسفة، وطموح العالم، واستشراف الفنان.

وينبغـــي أن نـــشير -ختاما- إلى أن حاوي- مثله كمثل غيره من الشعراء، يـــسعى إلى حمايـــة العنصر التعبيري، فيدعو إلى" انصهار الفكر في وهج الرؤيا التي تحـــيله إلى فكرة شعرية تعبر عن ذاتها بالعنصرين الأساسيين: الصورة والإيقاع"(1) حتى لا يتحول الشعر إلى فلسفة أو فكر جاف.

وبالإضافة إلى هؤلاء الشعراء، فقد تحدث آخرون عن الوظيفة المعرفية للشعر، فعبد العزيز المقالح يميز الشعر "بقدرته الدائمة على خلق مصادر جديدة للمعرفة"(2) وحميد سعيد يرى أن الكشف الذي هو تحديد لطبيعة الشعر" انتصار للحدث على الوصـــف الخارجـــي ومحاولة جادة لبناء جديد بدل السقوط في الملامسة الخارجية للكون"(3) ويمكننا الآن أن نخلص إلى نتيجتين:

الأول: أن المعـــرفة التي يقدمها الشعر تختلف، عن المعرفة التي تقدمها الفلسفة أو العلم، بطابعها الحسي، وصيغتها الشمولية، وطابعها الكياني الكلي.

والثانـــية: أن المعرفة الشعرية هي معرفة جمالية، فالشاعر لا يلقي بالحكمة مجردة، وإنما يلقيها مكتملة في بنائها محققة لكيانها الجمالي، أو لحقيقتها وكينونتها الفنية.

والـــشعراء يعدون تميز المعرفة الشعرية بهاتين الخاصيتين يؤهلها لتجاوز المعرفة العلمية أو الفلسفية أو غيرهما.

رابعا- الوظيفة الجمالية:

يقول بول فاليري: "يلاحظ منذ منتصف القرن التاسع عشر قد ظهرت رغبة واضـــحة في مجـــال آدابـــنا ترمي على عزل الشعر عزلا كليا عن كل عنصر آخر عداه"(4) ويعلق جان برتليمي على هذا النص الذي أورده هو في كتابه بحث في علم

---

(1) نفسه: 271.
(2) عبد العزيز المقالح. أصوات الزمن الجديد: 130.
(3) حميد سعيد. حرائق الشعر: 32.
(4) جان برتليمي. بحث في علم الجمال: 270.

الجمال: بأن هذه النـــزعة قد ظهرت عند بودلير وبقوة عند ملارميه، ثم ينبه إلى أن هـــذه الفكرة ليست خاصة بالأدب الفرنسي وحده" فبودلير يدين بالكثير لادجار بـــو، أضـــف إلى هــــذا أن نفس الاتجاه كان موجودا في نفس العصر لدى كتاب الـــرومانتيكية ونقادها فيما وراء المانش (بريطانيا) من أمثال وودزورث، وكتيتس، وشيللي، وماثيو أرنولد"[1]

وإذا كـــان برتليمي يوسع هذه النظرة لتخرج خارج حدود فرنسا فبالإمكان توســـيع الدائـــرة أكثر. فنحن نتوقع أن كل الآداب العالمية تكون قد عرفت هذه النظـــرة، أما في أدبنا العربـــي فإن الرؤية السائدة تميل إلى تكريس العناصر الجمالية أكثـــر من تكريس الموضوع أو الفكرة، ولعل هذه النظرة نجد تلخيصها في عبارة الجاحظ المشهورة: المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العربـــي والعجمي وإنما العبرة بإقامـــة الوزن... ومع أن الجاحظ هنا لا يحد الوظيفة وإنما يتحدث عن الماهية، إلا أن الماهية تقود حتما إلى الوظيفة.

ولعـــل أوضح من يدعو إلى هذه الوظيفة من شعرائنا المعاصرين نـــزار قباني ويوســـف الخال، ومن الضروري هنا أن نشير إلى أن الشعراء الآخرين ممن تحدثوا عن الوظائف غير الجمالية لا يهملون البعد الجمالي في الشعر، بل يؤكدون على أن الوظـــيفة التي يسعى الشعر للقيام بها يرتبط نجاحه فيها بمدى اكتماله الفني وتحقق شـــرطه الجمـــالي في ذاته، والفرق بين "الجماليين وبين أولئك هو أن الشعر لدى "الجمالـــيين" ليس فعلا متعديا- إن صحت هذه الاستعارة -أما عند الآخرين فهو متعد.

يقـــول نـــزار قباني: "يتجنى على لشعر الذين يريدون منه أن يغل غلة وينتج ريعـــا، فهـــو زنبقة وتحفة فحسب كآنية الورد التي تستريح على منضدتي، لست أرجو منها أكثر من صحبة الأناقة وصداقة العطر"[2]

إن نـــزار قباني يستجيب بإخلاص لنظرية "الفن للفن" التي ترى أن الفن "في مجمله قيمة عليا، والفنان بصفته كفنان يخدم المطلق الذي لا يقبل مساومة ما لصالح

---

(1) جان برتليمي. بحث في علم الجمال: 270.

(2) نزار قباني. طفولة نهد/هـــ.

أي مطلق آخر والشيء الذي يحدد نشاطه هو الجمال الذي يهدف الفنان في إطاره إلى أن ينتج عملا"[1]

هذا العمل الذي ينتجه الشاعر هو قضيته، وليس له قضية أخرى بعد ذلك إنه لا يضحي بمطلقه الخاص الذي هو الجمال لصالح مطلق آخر قد يكون سياسيا أو أخلاقيا أو دينيا، إن قضية الشاعر، كما يقول نزار قباني" ساكنة فيه، والقصيدة العظيمة بحد ذاتها قضية سواء كانت تتحدث عن زهرة غاردينيا في شعر امرأة أو عن دمعة عالقة بأهداب طفل فلسطيني"[2]. إن نزار قباني كأنما يكرر مقولة الجاحظ بتعبير بورجوازي معاصر، إن الفكرة -عنده- مهما كانت أهميتها وعمقها وإنسانيتها لا يمكن أن تصنع شعرا جميلا، ولا يمكن أن تشفع الفكرة العظيمة لقصيدة فاشلة فنيا، وفي هذا السياق يبين نزار قباني موقف بقوله: "إن موضوع القصيدة مهما بلغ من القداسة لا يشكل درعا واقيا لها، ولا يحقنها بالفيتامينات الضرورية لإطالة حياتها"[3]. وفي نفس المعنى يقول: "بعض الشعراء يجعلون الشعر وسلة يستعلون بها على الناس، وباسم التقدمية يتوجهون إلى الجماهير بكلام وأساليب بعيدة كل البعد عن أذهان الناس"[4]

على فرض التسليم بأن وظيفة الشعر هي تحقيق الجمال، فإن السؤال المشروع هو: ما الذي يحقق الجمال في الشعر؟ هل تصوير الموضوعات الجميلة: المرأة - الطبيعة-.. أم استعمال الأدوات التعبيرية استعمالا جيدا، لغة موسيقى، صورة... ونحو ذلك؟ أم العاطفة التي نشعر بها في أثناء عملية القراءة؟ أم العاطفة التي نشعر بها في أثناء عملية القراءة؟ أم إنسانية الشعر؟ أم عناصر أخرى؟ أي عنصر يقصده نزار قباني والجماليون؟ اعتقد أن الإجابة بأي عنصر من العناصر السابقة مردودة سلفا ما دمنا على الأقل نحن القراء- لا نستطيع في الغالب تفسير تأثرنا، ووضع الإصبع على العنصر المثير لإحساسنا في الشعر.

---

(1) جان برتليمي. 4 بحث في علم الجمال/461.

(2) نزار قباني. عن الشعر والجنس الثورة: 74.

(3) نفسه.

(4) نزار قباني. في محي الدين صبحي. مطارحات في فن القول: 117.

إن الشعراء لآخرين يطلبون من الشعر أن يكون جميلا أولا، ووظيفيا ثانيا، أما نـــزار قباني فيطلب منه أن يكون جميلا أولا وأن يكون جميلا ثانيا.

ولا يخـــتلف يوسف الخال في بعض تصوره الوظيفي للشعر عن نـــزار قباني، إنه ينطلق من المنطلق ذاته الذي انطلق منه نـــزار، وهو أن الشعر "مطلق" مستقل بذاتـــه، غـــير تابع لأية معرفة أخرى، ووظيفته الأولى والأخيرة هي الجمال. ومن أفكـــاره حول هذا الموضوع: قوله إن الشعر "فن جميل لا غاية له إلا تقرير الجمال في الأرض كالموســـيقى والنحت والمعمار، والرسم، ولا هم له إلا أن يبهج النفس البـــشرية ويـــزيد في غناها الإنساني"[1] وأيضا قوله: "الشعر فن مجاني من كتبه من أجـــل غايـــة في النفس أجرم في حق الشعر وفي حق نفسه، وكان ما فعله سطورا مخطـــوطة علـــى الرمل"[2] وقوله أيضا: "إن الشعر فن والفن لا غاية له إلا التعبير الجميل عن الذات في لحظة الكشف والرؤيا، إنه نرسيس، مجاني، لا عقلي"[3]

إن فكـــرة يوســـف الخال تكاد تكون مترجمة عن فكرة لتيوفيل جونه الذي يقـــول: "لا يـــوجد الجمال الحق إلا فيما لا فائدة فيه، كل ما هو مفيد سمج، لأنه تعبير عن حاجة ما، وحاجات الإنسان هي دنيئة ومقززة كطبيعته المسكينة المعقدة وكـــل فـــنان يقترح شيئا آخر غير الجمال ليس فنانا في نظرنا"[4] أو فكرة بودلير القائـــل: "الـــشعر غايـــة في نفسه وليست له غاية أخرى، وليسن من شعر أعظم وأجـــدر باسمه من شعر يكتبه مؤلفه لمجرد المتعة في كتابته"[5] وغيرهما من دعاة الفن للفن أو الفن النقي، الذين يجعلون الجمال موضوعا في ذاته وهو الموضوع الأساسي للشعر، مثلما أن الخير أو الشر موضوع الأخلاق والألوهية موضوع الدين وهكذا.

ويـــبدو يوسف الخال أشد تركيزا على "نقاء" الشعر أو "صفائه" من أي غرض يعلق به، فإذا كان نـــزار قباني لا يعير الموضوع أهمية ويعتبر المسألة الشعرية هي مسألة تعـــبير عـــن أي موضوع، لأن الموضوع وحده ليس كافيا لخلق قصيدة عظيمة، فإن

---

(1) الخال الحداثة في الشعر: 85.
(2) الخال. دفاتر الأيام: 358.
(3) الخال: الحداثة في الشعر: 14.
(4) فان تيغم، المذاهب الأدبية: 262.
(5) غنيمي هلال. الرومانتيكية: 205.

يوســف الخال يذهب إلى أبعد من ذلك، فيعد اشتمال الشعر على غرض ما "جريمة" في حق الشعر والشاعر معا، لأنه يحول الشعر إلى عدم أو سطور مخطوطة على الرمل.

أعــتقد أن الواقع الشعري لا يؤكد هذا القول، فالشعر منذ أولى صوره التي وصــلتنا عــبر مختلف الآداب والأمم، يتناقض تماما مع هذا القول، وإن كان يتفق أحــيانا مــع فكرة نــزار قباني، فلم يرد أحد من النقاد المحترفين صفوة النصوص الشعرية (ملامح اليونان ومسرحياتهم -ملامح الفرس، معلقات العرب، شكسبير- دانــتي- وغيرهم) مع أنها لا تستجيب لمفهوم يوسف الخال بل تتناقض معه، لأنها تحمــل أبعادا تتجاوز تحقيق الجمال وحده، وهي التي ضمنت لها الحضور التاريخي الدائم على امتداد الحضارات التي تنتمي إليها.

يــبدو أن يوســف الخال يسعى إلى تقديم نظرية شعرية خارج منطق التاريخ الأدبــــي، ورأيــنا أن أيــة نظرية تسعى إلى تفسير الشعر خارج التاريخ نظرية كــسيحة، إن النظــرية لابــد أن تتعرف على الأعمال الشعرية في التاريخ وعلى العناصر التي مكنتها من الخلود.

إن النظــرية الشعرية تستمد من الواقع الشعري، ولا تفرض عليه، ولا يمكن القول أن الواقع الشعري ليس نموذجا تستمد منه النظريات، لأن الطبيعي أن الواقع هــو مخبر التجارب، فالتجربة المناقضة للإنسان يلغيها التاريخ بفعل الدفاع الطبيعي الــذي يتمــتع بــه مثل الإنسان تماما، فالأعمال الشعرية الخالدة، خالدة لغاياتها ولأبعادهــا الإنسانية خاصة، ولا أعتقد أن نظرية يوسف الخال تستطيع القول أن الأعمــال الــتي أشرنا إليها سابقا لا غاية لها، ثم أن يوسف الخال في أحد نصوصه السابقة يشير إلى غاية عامة من غايات الشعر وهي أن "يبهج النفس البشرية، ويزيد في غــناها الإنساني" واعتقد أن الإيمان بهذه الفكرة كفيل برد نظرية يوسف الخال، لأن الإيمــان بهــذه الفكرة يعني استكشاف النفس الإنسانية وتحديد مجال رغبتها، وعــوامل بهجــتها، إن الإيمــان بهذه الفكرة يستتبع الإيمان بأن مجال الرغبات غير محــدود، وأن البهجة أمر نسبــي، فثمة من يبهجه الجمال وثمة من تبهجه المعرفة، وثمــة مــن تبهجه السياسة أو الأخلاق أو الدين وهذا أمر واقعي، وإلا فنحن ضد الطبيعة الإنسانية ذاتها، أو أننا نحاول تشكيل إنسان لا يبتهج إلا لرغبة واحدة فقط، إن الإنسان لا يمكن تحديده ولا تعريفه ولا إحصاء رغباته، إنه كالحياة.

خامسا: الوظيفة النفسية

لعل أول من تداول النقاد تفسيره لوظيفة الشعر النفسية، هو الفيلسوف اليوناني أرسطو في فكرته عن التطهير، فقد أورد في كتابه "فن الشعر" فكرة مؤداها أن الفن ليس -كما يراه أفلاطون- انعاشا للعواطف وإثارة ضارة لها، بل هو تطهير لها، بحيث يزود الشعر المتلقي "بمصرف أمين للعواطف المغلقة"[1] وقد وردت فكرة التطهير عند أرسطو في مجال تعريفه للمأساة حين قال: فالمأساة إذن هي محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقا الاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات"[2]، ومنذ ذلك التاريخ والنقاد يتداولون مقولة "التطهير" بشروح مختلفة وبخاصة منذ عصر النهضة[3] ولو أن مفهوم التطهير قد يختلف من المأساة إلى الشعر الغنائي. فإذا كان أرسطو يستعمله في مجال الفن الدرامي، ويخص به التلقين فسوف نتخذه نحن في مجال الشعر الغنائي ونخص بالتالي الشاعر نفسه، ونعني المعنى العام الذي يتمحور حول إعادة الانسجام للذات بعد حالة التوتر والقلق. فقد استخدم صلاح عبد الصبور هذا المصطلح نفسه أحيانا، واستعمله بصيغة الخلاص في أحيان أخرى يقول: "أما لماذا أكتب الشعر فذلك سؤال محير.. على المستوى الشخصي أكتب الشعر لكي أتطهر.. فالتطهر ليس وقفا على المتلقي ولكنه للفنان أيضا"[4] ويقول بالصيغة الأخرى: "الكتابة بالنسبة إلى نوع من الخلاص الشخصي، فتعتادني بين وقت وآخر هموم معينة، لا أجد خلاصا منها إلا في محاولة التعبير عنها، ولا أقصد من هذا التعبير أن أخاطب النقاد أو أخاطب مجتمعا واسعا. ولكنني بهد الانتهاء من الكتابة أحس بأنني قد وصلت إلى حالة قريبة من التوازن"[5]

---

(1) ديفيد دينتشس. النقد الأدبي: 71.

(2) أرسطوا. عن الشعر: 18.

(3) أنظر تحليل الدكتور غنيمي هلال لفكرة التطهير في النقد الأدبي: 82 وما بعدها.

(4) عبد الصبور. في جهاد فاضل. قضايا الشعر الحديث: 265.

(5) عبد الصبور. في نبيل فرج. مملكة الشعر: 62.

إن فكـــرة الـــتطهير، أو الخلاص يمكن النظر إليها في ضوء العملية الإبداعية، فلقد سبق الحديث أن الحالة المتوترة التي تصاحب الشاعر في أثناء العملية الإبداعية لا تـــستقر، حتى يكمل الشاعر قصيدته، والحالة الإبداعية، ليس من الضروري أن تكـــون -فقـــط- هي الحالة التي تسبق عملية الكتابة مباشرة، بل قد تكون الحالة الإبداعـــية حالة مصاحبة لحياة الشاعر دائما، هذا يعني أن التوتر قد لا يكون حالة عابـــرة قد يكون صفة لحياة الشعر، وبالتالي فكل قصيدة يكتبها الشاعر هي تخلص من حالة التوتر تلك بحيث يستعيد الشاعر توازنه لحين، ثم تعاوده الحالة، وهكذا...

وقـــد تحـــدث الـــشعراء القدامى عن حالة التوتر التي لا يتخلصون منها إلا بالكـــتابة،[1] إذن ففكـــرة الخلاص أو التطهير فكرة أصيلة قائمة في عمق التجربة العرية ذاها وتفرض نفسها على الشعراء سواء قالوا بوظيفتها أم لم يقولوا.

وقـــد تحدث أليوت عن هذه الوظيفة فقال: "إن للشعر وظيفته الخاصة: وهي وظـــيفة شـــعورية لا يمكـــن تحديدها بألفاظ الفكر، وإنما يمكن القول بأنها تمنحنا "المؤاســـاة غـــريبة"[2]. إن مواســـاة التي تحدث عنها أليوت هي رديف التطهير أو الخـــلاص أو إعـــادة التوازن أو غيرها من المصطلحات التي تفيد التخلص من أسر الانفعالات الحادة.

وإضافة إلى صلاح عبد الصبور، تحدث شعراء آخرون عن هذه الوظيفة، وإن بأســـاليب مخـــتلفة، يقول الشاعر المصري محمد أبو سنة "هناك إحساس عميق بأن الكتابة فعل من أفعال الإشباع الذاتي"[3] وفكرة أبو سنة" في اعتبار الكتابة الشعرية عملية إشباع للذات تحدث عنها شوبنهاور في قضية الخلاص بالفن حين قال: "إن كـــل رغبة تنشأ عن حاجة، وبالتالي من نقص، ومن ثم معاناة. وإشباع كل رغبة ينهـــيها"[4] وهـــذه الحالة من المعاناة أو الحاجة أو النقص" لا تتحقق إلا في التأمل الجمـــالي"[5] إن مـــصطلح الإشباع عند أبو سنة لا يختلف في جوهره وغايته عن

(1) يراجع تمهيد هذا البحث وكذلك الباب الأول منه.

(2) ألويت في منح خوري. الشعر بين نقاد ثلاثة: 39.

(3) أبو سنة. القبس الدولي. 10- 7-20 ع 1680: ص 7.

(4) سعيد محمد توفيق. ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور: 78.

(5) نفسه.

نـــصطلح الخلاص أو التطهير، لأنها جميعا تحقق في النهاية حالة من الهدوء النفسي لـــدى الشاعر، وقد استخدم شعراء آخرون مصطلحات أخرى فالشاعر الجزائري عـــبد القادر السائحي يستخدم لفظة الاستراحة، حين يعلل الدافع إلى الكتابة بأنها "الاستراحة التي يجد فيها الكاتب راحته ومتعته وسروره"(1) والشاعر حمري بحري يـــستخدم لفظـــة التنفيس فيقول: "يكتب الشعراء عادة للتعبير عن الذات المفردة للتنفيس عنها"(2)

إن الشعر إذن يحقق غاية نفسية ذاتية زيادة على الغايات الأخرى- وهي غاية منسجمة مع ذات الشاعر وتستجيب لطبيعة تكوينه النفسي الرافض، والطموح إلى الأفـــضل، وبـــين هذين "الواقعين" تتأزم الذات الشاعرة تتكاثف في أعماقه الطاقة الوجدانية والشعورية مما يتطلب "تفجيرا" يعيدها إلى حالة الاتزان، وهذا التفجير لن يكون سوى عملية الكتابة.

وسواء استخدام الشعراء- في التعبير عن هذه الحالة- لفظة التطهير أو الخلاص أو الإشباع أو الراحة أو التنفيس، فإنها جميعا تؤدي دلالة واحدة، لأنها تنتمي أولا إلى حقل دلالي واحد، وثانيا إلى حالة نفسية واحدة.

سادسا: الوظيفة الأخلاقية:

علاقـــة الـــشعر بالأخلاق علاقة قديمة، وأوضح ما ورد إلينا في تاريخ النقد الأدبـــي وعلم الجمال، موقف أفلاطون الذي طرد الشعراء من جمهوريته لأسباب أخلاقـــية، وبقي الصراع النقدي والفلسفي والجمالي حول هذه المسألة إلى اليوم، فإذا كان أفلاطون، ومدرسته، يرى أن الفن يهدد الأخلاق، فإن الآخرين يرون أن الأخلاق تهدد الفن، وهكذا بقي الصراع، وهو صراع ناتج عن غموض في تحديد ماهية الشعر، لأن كل ما سيقال عن الشعر وعلاقاته بالفنون والمعارف يتوقف على تحديد الماهية بالضرورة.

وأبـــرز شاعر من شعرائنا لمعاصرين تحدث عن الوظيفة الأخلاقية للشعر هو صـــلاح عبد الصبور فقد بدأ فكرته أول الأمر بتقديم الأخلاق على الفضائل على

---

(1) السائحي. الشعر (حوار). 17 نوفمبر 88. ع 7787.

(2) بحري. المجاهد ع 1477. نوفمبر 82. ص45.

أساس أن الأخلاق ليست مجموعة من القيم التي يفرضها دين معين أو مجتمع معين، بـــل يعــني بها -كما يبدو أمر آخر- فهو يسأل" هل للفن غاية أخلاقية؟" ويجيب "نعــم غايــته هي الأخلاق لا الفضائل"[1] وإذا صح فهمنا بأن الفضيلة هي أحد القطبين الذين يمثلان الخلاق الفضيلة[2] والرذيلة، فإن غاية الشعر الأخلاقي تتجاوز الخـــير، باعتـــباره مقياس الفضيلة إلى الشر باعتباره مقياس الرذيلة أو محتواها وبهذا كان من حق الشاعر بل من واجبه أن يكشف العيوب والنقائص وأشكال القصور الخلقـــي المختلفة، ولكنه في نص آخر يلغي الفضائل لصالح مفهوم القيم يقول: "لا يـــروج لما اصطلح على تسميته بالفضائل، ولكن لما نستطيع أن نسميه القيم، وهي كلمـــة أعلـــى من الفضائل قدرا وأوسع مدلولا، فالفضائل متغيرة وزمنية أما القيم فثابـــتة، بمعـــنى كونها أكثر رسوخا في النفس من الفضائل، وتظل الفضيلة معيارية خاضـــعة لـــزمنها وظـــروفها في حين تبتعد القيمة عن هذا المفهوم، فالحق والخير والجمـــال قـــيم لا يمكن الاختلاف بشأنها تتمتع بقدر من الثبات ولا تتحكم فيها المعيارية والنسبية"[3]. وبعد أن يحدد المفهومات يصرح بنظرته في شاعرية الأخلاق قـــائلا: "إن للشاعر دورا أخلاقيا، وكذلك لكل الفنون غاية أخلاقية بالمعنى الأشمل للأخلاق، فلا تقاس الأخلاق هنا بمقياس الخطأ والصواب بل بمقياس الجمال والقبح بحـــيث يصبح الكذب قبيحا، والصدق جميلا، ويصاحب رقي الحاسة الجمالية رقي مماثـــل في الحاســـة الأخلاقية، والحكم على أخلاقية قصيدة ما يكون بمقدار صدق الشاعر فيها مع نفسه حتى لو لم نتفق معه في موقفه الأخلاقي، إذ إن تعبير الشاعر عـــن عذاباته في صدقه مع نفسه في أذهاننا فضيلة الصدق مع النفس وليس رذيلة الفعل اللاخلاقي الذي يتحدث عنه"[4]

ويـــشير عـــبد الـــصبور في هذا النص إلى قضية ذات أهمية، وهي أن القيمة الجمالـــية، هي في ذاتها قيمة أخلاقية حين ترقى بالحاسة الجمالية إلى مستوى أعلى. ويمكـــن أن يقـــال العكس أي أن القيمة الأخلاقية قد تتحول إلى قيمة جمالية حين

---

(1) صلاح عبد الصبور. حياتي في الشعر: 98.

(2) ينظر في هذا المعنى. جميل صليبا. المعجم الفلسفي، المجلد الأول. مادة الخلق. ص 439.

(3) عبد الصبور. تجربتي في الشعر (مقال) فصول. مج 2 ع 1. أكتوبر 18/81.

(4) نفسه: 18.

تـــرتفع بالذوق الجمالي. وهذا يعني أن الخير قد يتحول إلى جمال، وأن الجمال قد يتحول إلى خير.

كمـــا يشير النص أيضا إلى أخلاقية الشاعر لا أخلاقية الموضوع، بمعنى أننا في الـــشعر نحاسب الشاعر في مدى إخلاصه وصدقه وشجاعته، ولا نحاسب الموضوع الذي يتحدث عنه الشاعر، فليس من الضروري أن يكون موضوعا أخلاقيا، ويعمق عـــبد الـــصبور هذه الفكرة في نص آخر يقول فيه "إن الشعر العربـــي المعاصر في ســـعيه نحـــو تحقيق حظوظه يجب أن يكون مقلقا للإنسان العربـــي (...) ومهمته الأدب كلـــه هـــي أن يرســـي هذا القانون الأخلاقي الجديد الذي ينسخ الفضائل القديمـــة ويحـــل محلها فضائل جديدة يكون قوامها الصدق والشجاعة والمسؤولية، الـــصدق مـــع النفس ومع الغير، والشجاعة في مواجهة النفس وموجهة الآخرين والمسؤولية الجماعية"[1]

من هذه النصوص نتبين أن الوظيفة الأخلاقية للشعر عند صلاح عبد الصبور نعني بشكل أول الصدق مع النفس والإخلاص في التعبير عن المشاعر القابعة فيها، ثم التعـــبير عـــن الآخرين من دون نفاق أو مجاملة إن الأخلاقية هنا تعني نوعا من الأصالة والانسجام مع القناعات المبدئية، وليس مهما طبعية هذه القناعات حقا إن الشعر لا يصنعه سوى الإخلاص.

(1) صلاح عبد الصبور. في نبيل فرج. مملكة الشعراء: 56.

خاتمة

أما بعد:

فماذا يمكن أن يستنتجه الباحث من قراءة هذه النصوص وتحليلها ومقارنتها؟ لا نـــريد أن نعيد صياغة البحث في هذه الخاتمة إعادة مختصرة، وإنما سنحاول قدر المستطاع الإشارة إلى مالم نقله، أو إلى مالم نقله بالوضوح الكافي...

* أولى النــتائج التي نشير إليها هي أن الباحث في نظرية الشعر، يجب أن يرك أن الحقــل الذي يعمل فيه -الشعر- ليس حقلا محددا واضحا يمكن أن يقع تحت الحس، ويمكن إدراكه بسهولة، وذلك حتى يستبعد التعامل معه بشيء من السطحية أو السذاجة، يجب أن يعترف الباحث في نظرية الشعر أنه إنما يتعامل مع شيء غير معــروف أو على الأقل لم يتم الاتفاق على معرفته، أي على فهمه. لأن التعريف نتاج الفهم.

فــإذا كان الشاعر نفسه لا يستطيع أن يواجه ذاته الشاعرة ليرصد الحالة التي تتلبسها في حالة الإبداع، والشاعر أقرب الناس إلى نفسه بطبيعة الحال، فعلى الناقد ألا يستسهل الأمر ويسرع إلى إطلاق الأحكام السريعة المنطقة.

وما تعدد الأفكار والكتابات واختلافها حول الشعر، إلا دليل على "سحرية" هــذه الظاهــرة الإنــسانية، وتعــتقدها وامتلائها وهروبها من التحديد والتنظير والــتدجين، ولــيس دلــيلا -فقــط- على اختلاف الرؤى والأفكار لدى النقاد والكتاب.

وظاهرة مثل هذه لتحتاج من الرؤية، بل والموهبة، القدر الكبير، بالإضافة إلى زاد معــرفي جامــع يمكن الباحث من محاصرة الظاهرة في جوانبها المختلفة النفسية والفكرية والاجتماعية، والعضوية وغيرها.

وما لم يتم تعريف الشعر، فإن الظاهرة الشعرية ستبقى أقرب إلى الفلسفة منها إلى العلــم... لأن الغالــب، أن أي معرفة تجد تعريفها تكتمل، فتخرج من باب الفلسفة والبحث النظري إلى باب العلم والبحث التجريــي.

إن جانبا من إشكالية النقد الشعري، مبعثه الأساسي تصور قاصر أو غير كاف للشعر. فالاختلاف في مناهج النقد الأدبي، ليس مرده، فقد إلى ثقافة الناقد أو إيديولوجيته أو تكوينه النفسي والروحي، بل مرده أساسا إلى الرؤية الجزئية للشعر فالناقد ينقد الشعر كما يفهمه كما أن الشاعر يصور العالم كما يراه يتحدث الشاعر الأمريكي ارشيبالد مكليش عن الفرق بين الشاعر والناقد فيقول: "المرء في ميدان الشعر بحاجة إلى رائد ثقة، رجل رأى واستبان ثم عاد، ولن يكون هذا الرائد إلا شاعرا، أما النقاد فهم كمن يضع خرائط لجبال العالم الذي يرودنه غير أنهم هم أنفسهم لم يتسلقوا تلك الجبال قط"[1]

فالمنهج النقدي هو تصور معين للشعر، فالناقد الذي يتبنى المنهج النفسي مثلا إنما ينطلق من مفهوم عن الشعر يعد الشعر وثيقة نفسية، والناقد الذي يتبنى المنهج اللغوي إنما ينطلق أيضا من مفهوم عن الشعر يعده بنية لغوية، وهكذا بالنسبة للمناهج النقدية الأخرى، فالشعر، بالنسبة للمنهج النقدي، مثل المكعب للنظر، فكما أن النظر العادي لا يمكنه إدراك جميع أوجه المكعب في لحظة واحدة، ومن مكان واحد، فكذلك المنهج النقدي لا يمكنه أن يدرك أبعاد العمل الشعري المتعددة.

إن العمل الشعري عمل غير محدود، والمنهج النقدي شيء محدود، وليس من المنطقي أن يدرك المحدود ما ليس بمحدود. إن الشعر يتسع لجميع المناهج التي ظهرت والتي يمكنها أن تظهر، ومع ذلك فإن الإشكالية ستظل قائمة ما لم تحدد بؤرة الشعر أي شعريته.

إذن سوف تختلف المناهج وتعدد، ما لم يستقر الدرس على مفهوم مشترك -في الجوهر على الأقل- للشعر. وهذا ما عنيناه حين أشرنا إلى أن إشكالية النقد جزء من إشكالية النظرية الأدبية بعامة. فما لم تحل أشكال النظرية الأدبية فإن أي إجراء نقدي أو أي منهج يتعامل مع النص تعاملا مباشرا منفصلا عن التجربة كلها سيظل حبيس تصور قاصر.

إن أي منهج في مجالات العلم والمعرفة الأخرى، لا يمكنه أن يشرع في دراسة ظاهرة اجتماعية أو نفسية أو تاريخية إلا بعد أن يحدد مواصفات الظاهرة المدروسة، وتحديد المواصفات يعني تحديد الهوية والوصول إلى تعريف.

---

(1) ارشيبالد مكليش. الشعر التجربة: 12.

لكن الأمر في الشعر غير ذلك، لأن الظاهرة الشعرية لها من الخصوصية، بحيث لا تعلــن عن نفسها لأي كان، وبالتالي فمن الصعوبة تحديدها تحديدا مانعا جامعا كمـــا يقول المناطقة، وهذا ما جعل كل التعريفات المقدمة تعريفات تقريبية تنطلق مـــن الجانـــب المحـــسوس والواعي في الظاهرة الشعرية، وتهمل الجوانب الأخرى اللاشعورية والميتافيزيقية، ومن الطبيعي أن يكون التعريف في مثل هذه الحال ناقصا، ويكون كل قائم على ناقص، ويكون كل قائم على ناقص ناقصا أيضا.

أريد أن أصل إلى القول التالي: إنه من غير العلمي الادعاء بأن منهجا نقديا ما هـــو المنهج السليم القادر على تحليل الشعر. لأن المنهج السليم لا يكتمل إلا إذا تم تحديد الظاهرة المدروسة تحديدا كاملا بحيث تصبح قابلة للدرس بموضوعية وعلمية.

- إن هذا البحث يؤكد لنا

أن فهـــم الـــشعر يتطلب معرفة تفصيلية بجوانب العلمية الإبداعية، إن المتلقى بحاجـــة إلى استحضار الظروف النفسية والفكرية التي تمت فيها كتابة الشعر، لأن كتابة قصيدة عملية تختلف عن كتابة تقرير ما، إن معرفة الظروف المصاحبة لعملية الكـــتابة الشعرية أمر أساسي للإحساس بالشعر وتلقيه تلقيا جماليا، وبالتالي التعامل معه تعاملا خاصا.

إن أيـــة نظرية في النقد لن تكون مجدية إلا إذا كانت مؤسسة على نظرية في مفهوم الشعر، وإن أية نظرية في مفهوم الشعر لا يمكن أن تكتمل إلا إذا قامت على فهم معالم التجربة الداخلية التي تتم في حركتها عملية ولادة قصيدة.

ومـــن المؤســـف أن الدراســـات لنقدية الحالية تعمل على تطوير المناهج الإجرائية على حساب التأمل النظري. وقد ساق هذا التوجه "التقني" كثيرا من الباحـــثين إلى الـــتطاول علـــى الشعر وعلى النقد بتطبيق قواعد نقدية تطبيقا "ميكانيكيا" على النص الشعري، مما حاد هم عن البعد الإنساني في الشعر، أنهم ينظـــرون إلى الـــشعر كما لو أنه ظاهرة فيزيائية يمكن حصرها في مخبر وإجراء الدراسات عليها، ويتغافلون عن كون الشعر ظاهرة إنسانية. واللغة مثلا سوى هـــيكل يحمل هيكل هذه الظاهرة وليست هي الشعر لقد قال نـــزار قباني مرة إنـــنا لا نرى من الشعر سوى الهيكل المتمثل في اللغة والإيقاع والأفكار أما ما استدعى وجود هذه العناصر فلا نراه...

فلعـــل النقاد يعودون إلى طرح السؤال الجدي: ما الذي يجعل الشعر شعرا؟ أعـــرف أهمـــم طرحوا هذا السؤال وأجابوا عنه وبنوا مناهجهم على ذلك، ولكن إجاباقم ظلت تقريبية.

وأمـــام هـــذا النقص، هل تعود الانطباعية بوصفها علاقة حميمية بين المتلقي والـــنص، لتوفر نوعا من الاتصال الوجداني الذي يمكن الناقد، أو المتلقي، أيا كان من متابعة "النبض" الكامن في الشعر، والذي يمنحه "شعريته".

ولكـــن الانطباعـــية ستظل قاصرة ما لم تعمق بالمعرفة والنظر الفلسفي وتثر بـــالحس الجمـــالي، وتتسع بالوعي الحضاري. فقد تمكنها هذه من ملاحقة أسرار النص الشعري ومطاردة ألغازه.

- اللحظة الشعرية: هذا أحد المفهومات التي نحاول بلورقما في إطار ما تم تحليله من نصوص وقراءته من أفكار للشعراء العرب المعاصرين مقارنة بغيرهم من شعراء الشرق والغرب.

نعني بهذا المفهوم التغير الفجائي الذي يعتري الشاعر فيحوله من حالته الطبيعية الـــتي يـــشارك فـــيها عامة الناس إلى إنسان متميز يمكنه أن يرى ويبدع ما لا يراه الآخرون من عامة الماس ولا يبدعونه.

نتصور لهذا التغير الشكل التالي:

مؤثر --- انفعال --- خيال --- شعر

يحـــدث أن يتلقى جميع الناس مؤثرات متنوعة دونما أي اختلاف، ويحدث أن يـــنفعلوا وبلا خلاف أيضا في ذلك، لكن الانفعال لدى الشاعر يولد فيه حالة من الهيجان المصحوب بالإيقاع والبحث عن الشكل لتجسيد ذلك الانفعال، إنه حالة وصفها الفيتوري بأنها "حالة انشطار الإنسان إلى شطرين... حالة صراع داخلية، يـــسقط ضـــحية لهـــا، وجود الفنان الصناعي الخارجين ليرتفع فوق أشلائه ذلك الموجود الحقيقي الكامن أبدا فيه"[1] ويقصد الفيتوري بالوجود الصناعي الخارجي الحالة التي يعيش بها الشعر حياته العادية في المجتمع كأي شخص آخر، أما الوجود الحقيق فيعني به، الحالة التي يتحول فيها إلى إنسان مبدع متميز.

---

(1) الفيتوري. تجربتي... الديوان. م 1: 31.

إن حالة الوجود الحقيقي هذه، يحدث فيها ما لا يمكن أن نعبر عنه إلا أن نقول بأنها حالة بالغة الغموض والتعقيد والتداخل، تختلط فيها الذات بكل كيانها وبكل مكوناتها، وتتداعى فيها الأحداث القابعة في المناطق الخفية في الإنسان يقول صلاح عبد الصبور واصفا هذه الحالة: "إن كنزا ما لينفتح، وإن أرضا لتنكشف وجبلا لتنجلي أمام النظر، وإن حياة لتولد"[1] أية حالة أسطورية تملك تسمو على الواقع بكل معطياته، وحين يحاول الشاعر أن يعبر عنها لا تعسفه لغة الحياة اليومية، اللغة المنطقية الواقعية ذات الدلالات المحدودة، فيشتد الصراع بين حالة وجدانية وفكرية مكثفة، ولغة عاجزة محدودة، وهنا يستيقظ الخيال، تلك الأداة المعدة لإبداع لغة قادرة على التعبير ونقل هذه الحالة المركبة المكثفة، لتعمل على إبداع الشكل الذي كان الشاعر يبحث عنه حين كان في حالة مليئة بالإيقاع والهيجان والبحث عن التشكل.

وحين يبدأ الخيال في إنتاج الأشكال والصور المناسبة، تبدأ الذات في عملية الاستقرار، فكل حالة من حالات القلق والتوتر تجد شكلها تنسحب من داخل الذات، ما يقلل من كثافة التوتر ويقلص من حدته.

ولذلك فإن الخيال من أهم القضايا التي ينبغي أن تدرس بعناية في نظرية الشعر، وبخاصة إذا تعلق الأمر بدراسة الشكل (الصورة، واللغة، الرموز) ويدرس لا بشكل مستقل- ولكن باعتباره آلة لإنتاج الصور، الآلة الفارقة بين التعبير العادي عن الانفعال والتعبير الفني.

ومن هنا وجدنا بعض النقاد الذين يتناولون دراسة الصورة الشعرية يبدأون أولا بدراسة الخيال وكيفية عمله.

هذه اللحظة الحرجة، والتي سميناها اللحظة الشعرية، هي اللحظة الواقعة بين الانفعال والخيال، لأنها لحظة تمتزج فيها الأرض بالماء، ويختلط فيها الثلج بالنار ويتوحد فيها الشاعر بالأشياء، ويتغير فيها شكل العالم في نظر الشاعر.

وحين يتم الخيال عمله في إنتاج الأشكال والصور، تكون القصيدة قد اكتملت وحققت وجودها، ويكون الشاعر قد عاد تدريجيا إلى اتزانه وإلى حالة الاستقرار التي تدخله مرة أخرى إلى دائرة الإنسان العادي.

---

(1) صلاح عبد الصبور. حياتي: 23.

ويستفاد من تجارب الشعراء العرب المعاصرين أن رؤيتهم للخيال "رؤية" رمزية، بحيث تقوم على أساس تحطيم الواقع وإعادة بنائه[1] وهذه الرؤية تقترب من رؤية الصوفيين الذين اتكأ عليهم كثير من الشعراء المعاصرين وبخاصة صلاح عبد الصبور وأدونيس وحاوي والبياتي وغيرهم فقد جمعوا بين الرمزية والصوفية، وهما من ثوابت الشعر منذ أن كان الشعر (أريد هنا الرمزية والصوفية بالمعنى العام غير المذهبي).

* تعودنا، في إشكالية الوظيفة الشعرية، على ثنائية ضدية اصطنعها النقاد وقسموا الشعر وفقها قسمين، فإما شعر للشعر وإما شعر للحياة، بناء على المقولتين المعروفتين الفن للفن والفن للحياة، القائمتين على منطق التناقض، فإما أن يكون الفن للفن فقط وإما أن يكون للحياة فقط، أما أن يكونا أمرين مختلفين ودون تناقض فهذا ما كان نادرا.

وهكذا ذهب الرأي العام الأدبي إلى تفسير المقولتين والقول إما بوظيفية الشعر أو بعدم وظيفيته، لأن منطق الثنائية الضدية يفرض هذه النتيجة.

لكن هذا المنطق ليس منطق الشعراء، إنه منطق النقاد الذين تستميلهم السياسة، أو ما ليس بشعر، أكثر من الشعر، لأن الشعراء، لا يمكن أن يتنازلوا عن البعد الجمالي لشعرهم على حساب ما ليس بشعر، إن كل المعاناة الشعرية هي من أجل إنتاج نص جميل.

ولقد تبين من خلال هذا البحث أن إشكالية الوظيفة الشعرية لم تطرح مثل هذا الطرح، فليس من الشعراء الذين درسناهم من لا يؤمن بوظيفة الشعر حتى أشدهم ارتباطا بالجمالية، لكنهم يؤكدون على أن الشعر لا يمكن أن يؤدي أية وظيفة ما لم يكتمل فنيا وجماليا، في ذاهمن فالشعر يؤدي وظيفتين الأولى لذاته والثانية للحياة، دون أي تناقض أو تضاد بين الوظيفتين، إن المعادلة التي يمكن وصفها لإشكالية الوظيفة عندهم هي كما يلي:

وظيفة الشعر = وظيفة جمالية + اجتماعية

وظيفة الشعر = وظيفة جمالية + وظيفة جمالية.

---

(1) أنظر. عاطف جودة نصر. الخيال: 264.

وظيفة الشعر = وظيفة جمالية + أخلاقية

وظيفة الشعر = وظيفة جمالية + وظيفة نفسية... وهكذا.

فالشعراء يتفقون في الوظيفة الأولى التي يقوم، بها الشعر وهي الوظيفة الجمالية، ويختلفون في نوعية الوظيفية الثانية، فبعضهم يميل بها نحو السياسة وبعضهم يميل نحو السياسة وبعضهم نحو الأخلاق وبعضهم نحو النفس وبعضهم نحو المجتمع وبعضهم يجعل الشعر معرفة كلية تقوم بجميع الوظائف وتحقق كل الحاجات الإنسانية إن هذا يعني: أن الشعراء لا يختلفون حين يتعلق الأمر بالشعر في ذاته أي في الوظيفة الأولى بل يؤكدون على ضرورة "الصناعة" الشعرية، أي تحقيق ما أمكن، من اكتمال جمالي، وإنما يختلفون فيما بعد الشعر أي في الوظيفة الثانية، وما بعد الشعر تتحكم فيه الثقافة والمجتمع والإيديولوجيات، وهذا من الطبيعي أن يكون محل خلاف بين الشعراء.

وفي ضوء هذا التصور يجب استبعاد الضدية المصطنعة بين الفن والحياة لصالح مقولة قد لا تبدو أول الأمر مقبولة ولكنها المقولة التي تستنتج من أفكار الشعراء، وهي: الفن للفن من أجل الحياة. أو الفن الجميل من أجل الحياة.

وقد نكتفي بـ: الفن للحياة، إذا فهمنا أن الفن لا يكون فنا إلا إذا حقق ذات الجمالية، أي أدى وظيفته الأولى.

وضمن إشكالية الوظيفة تجدر الإشارة إلى مسألة ذات أهمية في هذا الموضوع على الرغم من جزئيتها، وهي أن الوظيفة الشعرية ليس لها سبق على الشعر، وليس لها وجود مستقل قبله، إنها تولد معه ولا تسبقه، وهذه الفكرة تفرضها طبيعة العملية الإبداعية ذاتها، فالشاعر لا ينطلق من وضوح، وإنما يدفعه هاجس متداخل معقد، يبدأ في الوضوح حتى يبدأ في التشكيل، والتشكيل هو الذي يبرز نوع المعرفة التي يقدمها الشعر.

وبهذا فليس الشعر وصفا لفكرة سابقة عن لحظة التوهج التي تعتري لحظة الإقدام على الكتابة، وإنما هو كشف كما كرر أدونيس ذلك، إن الشعر لو كان ينظم معرفة مسبقة لقدم معرفة مبتذلة خالية من حرارة الشاعرية وتوقد الوعي، ولقدم شيئا يمكن أن يقدمه أي مجال معرفي أخر أقرب إلى الفكر من الشعر.

ولذلك فقد ركز الشعراء على القول بأن الوظيفة التي يقوم بها الشعر، يقوم بها بواسطة كماله الجمالي، وليس بواسطة أخرى، أي أن الوظيفة الشعرية مرتبطة بالبنية الفنية.

إن الوظيفية، حين تأتي سابقة للقصيدة، تأتي باردة خالية من التأثير الشعري؛ إذ أن القصيدة تتحول حينها إلى منظومة مثل المنظومات المتداولة في النحو والبلاغة والفقه، وغيرها.

وهذا هو الفارق الذي يميز ما سمي في النقد العربي بين الالتزام والإلزام هو الموقف القائم في الشعر الذي يولد مع القصيدة، أما الإلزام فهو الموقف المعزول عن الشاعر والقصيدة، المنفصل عن حركة الذات في مخاض الإبداع، فيأتي هذا الموقف عصيا على الذوبان في عناصر القصيدة على خلاف الالتزام الذي يتحول إلى ماء يسري في كل خلايا القصيدة.

وهذا يفضي بنا إلى تكرار القول الذي سبق في ثنايا البحث وهو أن كل مكونات القصيد تولد في لحظة واحدة، فتمتزج العاطفة بالموسيقى واللغة بالفكرة، والصورة بالإيقاع والشكل بالمضمون وهكذا.

- إن دراسة العملية الإبداعية تحاول أن تعيد النظر أيضا في ثنائية الشكل والمضمون؛ فلقد تعود النقد الأدبي التقليدي على تداول مصطلحي الشكل والمضمون، على أنهما المكونان الوحيدان اللذان يدخلان في تركيبة النص الشعري، غير أن دراسة العملية الإبداعية، وتتبع رحلة النص منذ البذرة الأولى تؤكد أن هناك مكونا ثالثا يدخل في هذه التركيبة.

فثنائية الشكل -المضمون- تقوم على تصور مفاده أن النص الشعري هو إنتاج الواقع في اللغة، أو تحويل الواقع إلى شعر، كما يقول أدونيس وغيره، وحسب هذا التصور فثمة طرفان يدخلان في تشكيل النص هما: الواقع واللغة، الواقع بما فيه من أحداث وأفكار وعواطف، واللغة، بما تحمل من صور وإيقاعات ورموز وأخيلة.

لكن الدراسة المعمقة للعملية الإبداعية، تدفع بعنصر ثالث ومزاحمة الثنائية المصطنعة (الشكل-المضمون)، فقد وقفنا في البحث على العملية التي تجري في الذات، كيف يتحول الواقع وكيف يتحول الفكر إلى شعر، عبر هذه الآلة المنتجة التي هي الشاعر. إن الشاعر ليس مرآة عاكسة للواقع، وليس آلة سالبة تتلقى الفكر أو الواقع ثم تصوره بحرفيته، إنما الشاعر آلة محولة، ولذلك ينقل الواقع بتصرف، ويصبح زجاج الغياب، ونبيذ السحاب، وساعة التراب، وشمال الصهيل، وحلم

الحجر، وسفح الغيوم، وساحة الذكريات[1] وغيرها من العبارات غير الواقعية، تصبح عبارات مبررة فعبارة زجاج الغياب ليست واقعية بهذه الصيغة وبهذه العلاقة بين الزجاج والواقع، وهذه العلاقة الجديدة هي التي جعلتها شعرا، لكن بعد أن مرت على قناة هي الشاعر، وهو البعد الثالث في العملية الشعرية بين الواقع من جهة واللغة من جهة أخرى، فإذا كان الواقع يمدنا بالموضوع واللغة تمدنا بالشكل فإن الشاعر يمدنا بما يمكن تسميته ولو مؤقتا بالرؤية. ونعني بالرؤية الجهاز الذي يحول الواقع. ونعني بالرؤية الجهاز الذي يحول الواقع إلى شعر، ويسوغ بالتالي الجمع بين الزجاج والغياب، وهكذا تصبح تركيبة الشعر ثلاثية: موضوع وشكل ورؤية وأعتقد أن الأساسي في هذه التركيبة هو هذا العنصر المهمل (الرؤية) لأنه العنصر الذي يعطي للعلاقة بين الواقع واللغة خصوصية مميزة، المادة التي يصبها الشاعر في هذا القالب، فبدل دراسة القالب ينبغي التحول إلى دراسة المادة ذاتها.

وأود أن نصل من هذا التحليل إلى الاقتراح التالي: لقد دأب النقاد على رؤية النص الأدبي، إما شكلا وإما موضوعا، وكل من الطرفين ليس سوى مجرد وعاء للشعر، أما الشعر فاعتقد أن موضعه الحقيقي هو هذه الرؤية التي لا تتجسد إلا في اللغة والأفكار، ولذلك فإن البحث النقدي لو توجه إلى التحليل المعمق لهذه الرؤية لكان بحثه في عمق الشعرية، وهو ما يطمح إليه أي منهج نقدي.

إن هذا الطرح قد يحل كثيرا من الإشكاليات النقدية المؤسسة على ثنائية الواقع واللغة. إنه أيضا يعيد الاعتبار للبعد الإنساني في الشعر، لأنه سيهتم بالجهد الروحي الذي يقوم به الشاعر في أنسنة الواقع واللغة، فالواقع مادة خام واللغة مادة خام، والشاعر هو الذي يحولهما من حالة الهيولي إلى حالة "التشكل"، وقد كانت قراءة الأدب في ضوء ثنائية الواقع -اللغة. إما دراسة في الأفكار والتاريخ والأحداث الاجتماعية، أو دراسة في اللغة والصورة والرمز والموسيقى، وفي كلتا الحالتين انتقال من الرؤية التي تعد جوهر العملية الشعرية إلى الهيكل الخارجي لها إننا ندعو إلى طرح سؤال: كيف رأى الشاعر الواقع؟ بدل السؤالين: ماذا قال؟ وكيف قال؟ لأن السؤال عن مضمون القول يحيل على الواقع، والسؤال عن كيفية القول يحيل على اللغة، أما السؤال عن نوعية الرؤية، فيحيل على الرؤية ذاتها.

---

(1) أخذت هذه العبارات من قصيدة محمود درويش ورد أقل. مجلة الكرمل. العدد 1986/20/19.

وتبقى هذه القضية محل اقتراح يحتاج إلى بلورة مدعمة بالنماذج والتحليل، وأحب أن أشير إلى أن هذا الاقتراح لا يلتقي مع الدراسة النفسية للشاعر، وإن بدأ مشابها لها، إن السؤال النفسي يكتفي برصد الجانب العاطفي والوجداني، أما السؤال الذي نقترحه فيبحث في الوعي المنتج للجمال عبر صراع الواقع واللغة، والتشابه القائم، هو في نقل مجال البحث من الواقع أو اللغة إلى الشاعر. لقد سبق النقد العربي إلى إشارة سريعة ولكنها في هذا السياق تستدعي التوقف والتأمل وبعض التحليل الوجيز:

لقد استعمل بعض النقاد القدامى، حين تعرضوا لجودة الشعر، لفظة "الماء" وجعلوها موضع الأدبية في الشعر. فابن قتيبة قسم الشعر أربعة أضرب منها ضرب: جاد معناه وقصرت ألفاظه وأورد كمثال له بيت لبيد:

ما عاتب المرء الكريم كنفسه والمرء يصلحه الجليس الصالح

وعلق قائلا: هذا وإن كان جيد المعنى والسبك فإنه قليل الماء والرونق[1] كما رود هذا اللفظ أيضا في كتاب الواضح في مشكلات شعر المتنبي للأصفهاني الذي ينقل نظرية الجاحظ في المعاني المطروحة في الطريق ثم يقول: "إن المعنى في سهولة مخرج اللفظ وكثرة الماء"[2].

ونحن نتساءل: ما المراد بكثرة الماء أو قلته، بل ما المراد بالماء أهو عنصر من عناصر الشكل، أم عنصر من عناصر المعنى؟ إنه في اعتقادنا عنصر ثالث، هو الذي يعمل على نجاح القصيدة أو فشلها، فالشكل أو المعنى، لا يشفعان للقصيدة في حالة غياب "الماء".

إن مصطلح "الماء" هو في اعتقادنا مصطلح يحيل على ما أسميناه "الرؤية" أي ذلك النتاج الباقي من الجهد الروحي الذي يقوم به الشاعر، خاصة إذا عرفنا الدلالات الأسطورية والدينية "للماء"؛ فالماء أول الموجودات والماء رمز الحياة والخصب، والماء واسطة الطهارة. والماء مبعثه السماء. إلى غير ذلك من الدلالات التي تعطى للماء في الدين والآثار والأساطير. وقد جاء في كتاب "ثمار القلوب"

---

(1) أبن قتيبة. الشعر والشعراء: 26.

(2) أبو القاسم الأصفهاني. الواضح في مشكلان شعر المتنبي: 51.

للثعالبـــــي: "العرب تستعير في كلامها الماء لكل ما يحسن موقعه ومنظره ويعظم قـــدره ومحلـــه، فـــنقول ماء الوجه، وماء الشباب وماء السيف، وماء الحيا، وماء النعـــيم"[1] وأورد الجـــاحظ في الحيوان أن العرب حين "اجتهدوا في تسمية أمرأة بالجمال والبركة والحسن والصفاء والبياض قالوا ماء السماء"[2] وفي اللسان: الموهة ترقـــرق المـــاء في وجه المرأة الشابة، وموهة الشباب حسنه وصفاؤه"[3]. كما أنهم اســـتعملوا الاستسقاء في دعائهم، فقالوا سقاك الله وسقى الله تلك الأيام، ودعوا لديار المحبوب بالسقيا.

في ضـــوء هذه الدلالات يصبح الماء مساويا للجمال وبالتالي مصطلحا صالحا للتعبير عن ذلك الأثر السحري الذي نحسه يهزنا في قراءتنا للشعر ولكننا لا ندركه تمـــام الإدراك، فنبحث عنه وراء اللغة أحيانا، ووراء المعاني أحيانا أخرى، ولكننا لا نعثـــر علـــيه، وحين نعثر عليه نجده مستقلا عن اللغة والمعاني بمعنى أن اللغة الجيدة والمعنى الجيد لا يبعثان بالضرورة ذلك الإحساس بالجمال، ورب عبارة سهلة اللغة عامـــية المعنى تقدم من الشعرية ما لا تقدمه القصائد الوطنية الفصيحة ذات "البحر الطويل".

إن هذه الرؤية التي تحمل الجهد الروحي للإنسان في تعامله مع العالم هي التي تهـــب الخلـــود للـــشعر، إننا نقرأ لآن أساطير بابلية أو يونانية أو غيرها فنستجيب لتأثيرها، ونحن بطبيعة الحال لا نستجيب لتأثيرها بفعل لغتها لأننا نقرأها بغير لغاتها، ولا بفعـــل أفكارها لأن أفكارها لم تعد تغرينا أو تفيدنا، ويبقى أننا نتأثر بها بفعل عنصر ثالث، هو الذي ظل قائما رغم الزمن وهو هذا الجهد الروحي للإنسان هذا الماء الذي يحول الواقع إلى شعر.

أخيرا أشير إلى أنني لا أسعى هنا إلى بلورة هذا العنصر الثالث فليس هذا مجاله ولكنني أحب أن أبعث شيئا من الحماسة في البحث فيه.

وثمـــة ظاهرة في هذا البحث تطرح أكثر من تساؤل، لقد اعتمدنا في دراستنا علـــى مـــنهج شـــبه مقارن، وتبين لنا أن مجموعة كبيرة من أفكار الشعراء العرب

---

(1) الثعالبي. شمار القلوب: 563.

(2) الجاحظ. في الحيوان: ج5: 141.

(3) ابن منظور. لسان العرب. 13: 544.

المعاصرين فريبة من الفكر الشعري الأوروبي والعالمي وبخاصة المدارس الحديثة الرمزية والسريالية والواقعية الاشتراكية وأحيانا الرومانسية قبلها.

فكيف نفسر هذه الظاهرة؟ هل نعتبر الشعراء العرب مجرد مقلدين، مرددين لأفكار الغرب؟ خاصة وأن الذين درسناهم تثقفوا ثقافة غربية وأعجبوا بنماذج أدبية غربية أم أن لهذه الظاهرة تفسيرا آخر يجعلها عالمية، شبيهة ب 1+1 = 2، في كل مكان من العالم، وهل الظاهرة الشعرية كذلك واحدة والتعبير عنها أيضا واحد؟ وبالتالي فالتشابه الملحوظ، ليس سوى تعبير عن عالمية الظاهرة. أي عالمية الإحساس والمشاعر وما ينتج عنها.

لا أعني هنا الجانب الشكلي للظاهرة: الشعر الحر والصورة اللاعقلانية والإيقاعات اللغوية، والرموز والأساطير وغيرها من الوسائل التعبيرية التي تدخل في إطار الشكل، ولكني أعني طبيعة الوعي والإدراك وطبيعة الرؤية إلى العالم التي تعد الوسائل التعبيرية تجسيدا لغويا لها.

لا شك في أن الفراغ المعرفي والحضاري في العالم العربي، الذي كان نتيجة انحسار البعد العربي الإسلامي في الثقافة العربية بفعل الاستعمار وغيره، لا شك في أنه قد سمح للنموذج المعرفي العربي (بشقيه الماركسي والليبرالي) بالتغلغل في عمق الثقافة العربية، بل في المجتمع العربي كله. إن ما سمي في التاريخ العربي الحديث بالنهضة ما هو إلا استقبال للمفهومات الغربية سواء على المستوى السياسي (نظام الحلم) أم المستوى الإداري أم الاجتماعي أم الثقافي، إلى الحد الذي يمكن اعتبار المجتمع العربي المعاصر تابعا ضعيفا للحضارة الغربية يستعمل النموذج الغربي في ثقافته ولا ينتج نموذج المستقل.

لقد فرض النموذج الغربي على المثقف العربي نمطا معينا في النظر إلى الواقع، وشكلا محددا في المعرفة، بل أسلوبا في المعيشة والحياة، على درجة أصبح فيها النموذج الغربي نموذجا عالميا مما يعني أننا في عصر الحضارة الواحدة.

أنني أومن أن التبعية لا تنتج سوى نماذج فاشلة، لأنها نتاج عقلية سالبة، تتأثر وتتلقى وتنفعل، دون أن يكون لها دور إيجابي في الإبداع والفعل، ولا أعني هنا التبعية للغرب، بل أعني التبعية كمفهوم عام، ولو كانت تبعية الأشكال التراث العربي. إن التبعية تعني نفي الذات ونفي الواقع ونفي العصر، وفي مقابل التبعية

يقوم مفهوم الأصالة بالمعنى الذي نستعمله ليكون نفيا للتبعية، وبالتالي تأكيدا للذات وللواقع وللعصر، بمعنى الإبداع الذاتي في إطار المكان والزمان الحاضرين، وأقول الحاضرين لأن التبعية تعني تقليدا إما لنموذج سابق لنا أو لنموذج مستقبلي ومنطق التاريخ يتناقض مع التبعية، إن كل ما ينتج عنها مناقض لحركة التاريخ، لكونه لا يجد مبرراته التاريخية فليس العصر الحاضر هو الذي أنتجه بقوانينه وحركته وحتميته، ولكنه نتاج مكرور لا يملك رصيده التاريخي الذي يبرر به وجوده.

إن "الفعل" الحق هو ما ينتج استجابة للشرط الحضاري، أما ما عداه فهو فعل مفرغ لا فعالية له. ووجوده يعد وجودا فائضا لا يدفع بالإنسان إلى التقدم المتوازن.

في ضوء هذا التفسير كيف يمكن النظر إلى كتابا الشعراء العرب المعاصرين في تنظيرهم للشعر؟

لا يمكن إغفال التأثير الغربي على فهم الشاعر العربي المعاصر للشعر، وبخاصة حين يتعلق الأمر بالمفهوم والوظيفة لأن عملية الإبداع قد يمكن استثناؤها على أساس أنها مسألة ذاتية، أما المفهوم والوظيفة، فأمران يتمان خارج الذات، مما يسمح للعقل المتأثر أن يقوم بعمله، وهذا لا يعني أي حكم قيمة.

وأورد أن أشير إلى أن الفهم الغربي للشعر ليس وليد اللحظة الحاضرة، أي ليس إنتاجا منفصلا عن التاريخ وعن "المثاقفات"، إن الفهم الغربي للشعر هو محصلة نشاط الإنسانية عبر التاريخ، يتحدث الشاعر الأمريكي المعاصر ارشيبالد مكليش في كتابه الشعر والتجربة عن مفهوم للشعر مستمد من أقصى الشرق ممثل في شخص الشاعر الصيني "لوتشي" الذي يتخذه نموذجا له في فهم الشعر وقد كان لوتشي قائدا حكم عليه بالموت عام 303 م لأنه خسر معركة[1]

إن هذا مجرد مثال يؤكد لنا كيف يمكن للثقافات أن تتداخل، وبالتالي فالشعر الذي يتفاعل مع الشعر الأوروبي قد يكون تفاعله مع تراث الإنسانية كلها، وما الغرب سوى بحيرة تتجمع فيها الثقافات المتعدد والمختلفة بفعل ما يملكه من قنوات علمية وتكنولوجية تصب فيه.

---

(1) أرشيبالد مكليش. الشعر والتجربة: 12.

- وأخيرا أين يمكن أن نضع كل هذا التفكير الشعري لدى العرب المعاصرين؟. بأية مدرسة أدبية يمكن إلحاقه؟

لقـــد بيـــنت المقارنات التي أقمناها في ثنايا هذا الكتاب بين الشعراء العرب والغـــرب ان الاتجاه العام للشعراء العرب يندرج في إطار الحداثة بمجموع مدارسها المختلفة وبخاصة الرمزية والسريالية والواقعية الاشتراكية، لقد تقاسمت هذه المدارس أفكـــار الشعراء العرب المعاصرين، وشكلت نظرهم إلى الشعر، وأدمجتهم في الإطار الحـــضاري للعـــالم الحديث حين كان يتقاسمه النقيضان: الشرق الشيوعي والغرب الرأسمالي.

غـــير أن ثمة بشائر مدرسة عربية إسلامية بدأت ملامحها في التشكل مع الواقع الجديـــد، وليس من باب الرجم بالغيب أن نقول إن هذه المدرسة سوف تتبلور في القـــرن القـــادم في شكل بديل يعمل على إلغاء الدخيل، تماشيا مع وضع حضاري نعتقد أنه سيتجه في هذا الاتجاه في بدايات القرن القادم هذه المدرسة سوف تستفيد من مقولات النقد العربـــي القديم ومن قيمه الحضارية من أجل رؤية ذاتية متميزة، ولعـــل الكتابات العديدة، الفردية والجماعية، التي تصدر، غالبا تحت عنوان: قراءة جديدة للتراث، هي أولى الخطوات في هذا السبيل.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

1- كتابات الشعراء

أبو سنة (محمد إبراهيم)

1- تجارب نقدية وقضايا أدبية-دار المعارف سلسلة إقرأ القاهرة 1986

أدونيس (علي أحمد سعيد)

2- الثابت والمتحول ج3 صدمة الحداثة ندار العودة بيروت ط 2، 1979

ديوان الشعر العربـــي/دار العودة - بيروت دط دت

3- زمن الشعر ندار العودة -بيروت- الطبعة الثانية/1978

4- سياسة الشعر ندار الآداب. بيروت الطبعة الأولى 1985.

5- الشعرية العربيندار الآداب. بيروت الطبعة الأولى 1985.

6- فاتحة لنهايات القرن، دار العودة. بيروت. الطبعة الأولى. 1980

7- مقدمة للشعر العربـــي، دار العودة. بيروت. الطبعة الثانية 1975

أزراج (عمر)

8- الحضور مقلات في الدب والحياة، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1983

بنيس (محمد)

9- حداثة السؤال، دار العودة بيروت. المركز العربـــي الدار البضاء الطبعة الأولى. 1985

البياتي

10- الديوان م 2، دار العودة بيروت. الطبعة الثالثة 1979.

11- صوت السنوات الضوئية، دار العودة بيروت. لبنان ط 1. 1979

حاوي (خليل)

12- خليل حاوي في مختارات من شعره ونثره. إعداد إيلياحاوي، دار الثقافة. بيروت. الطبعة الأولى 1984.

حجازي (أحمد عبد المعطي)

13- حديث الثلاثاء (جزآن). دار المريخ. الرياض. المملكة العربية السعودية. دط. دت.

14- قصيدة "لا" قراءة في شعر التمرد والخروج، مركز الأهرام للترجمة والنشر القاهرة. الطبعة الأولى 1989.

الحيدري (بلند)
15- إشـــارات على الطريق ونقاط ضوء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. الطبعة الأولى. 1980.
الخال (يوسف)
16- الحداثة في الشعر، دار الطليعة - بيروت
17- دفاتر الأيام. أفكار على الطريق، مشورات الريس. لندن دط. دت
خضور (فايز)
18- فضاء الوجه الآخر، منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 1988.
زتيلي (محمد)
19- فواصل في الحركة الأدبية والفكرية الجزائرية، دار البعث قسنطينة، الطبعة الأولى. 1984.
سعيد (حميد)
20- حـــرائق الـــشعر. إعداد حسن الغرفي، منشورات مكتبة التحرير. بغداد. الطبعة الأولى. 1987.
21- الكشف عن أسرار القصيدة، منشورات مكتبة التحرير. بغداد. الطبعة الأولى. 1988.
السياب (بدر شاكر)
22- رسائل السياب. جمع ماجد السمرائي، دار الطليعة بيروت
23- السياب يتحدث عن تجربته الشعرية توليف ودراسة إعداد عبد الرضا على مستلة من مجلة التربية والعلم. كلية التربية، جامعة الموصل. العدد الثاني. شباط 1980.
عبد الصبور (صلاح).
24- حياتي في الشعر، دار أقرأ. بيروت. 1981
25- على مشارف الخمسين، دار الشروق. بيروت الطبعة الأولى. 1983.
26- قراءة جديدة لشعرنا القديم، منشورت اقرأ. بيروت. دط. دت.
27- كتابة على وجه الريح، الوطن العربـــي للنشر والتوزيع. بيروت. الطبعة الأولى 1980.
28- مدينة العشق والحكمة، منشورات اقرأ. بيروت. دط. دت
29- نبض الفكر قراءات في الفن والأدب، ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر دار المريخ الرياض. دط. دت
الفيتوري (محمد)
30- ديوان الفيتوري. المجلد الأول، دار العودة. بيروت الطبعة الثالثة. 1979
قباني (نـــزار)
31- الشعر قنديل أخضر، منشورات نـــزار قباني. بيروت. دط. دت

32- طفولة نهد (ديوان شعر)، منشورات نــزار قباني. بيروت الطبعة الثالثة عشرة. 1974.
33- العصافير لا تطلب تأشيرة دخول، منشورات نــزار قباني. بيروت. الطبعة الثالثة 1986.
34- قصتي مع الشعر، منشورات نــزار قباني بيروت.
35- والكلمات نعرف الغضب (جزآن)، منشورات نــزار قباني. بيروت الطبعة الأولى
المقالح (عبد العزيز)
36- أصوات الزمن الجديد، دار العودة. بيروت الطبعة الأولى 1980.
37- ثرثرات في شتاء الأدب العربــي، دار العودة بيروت. الطبعة الأولى 1983
38- ديوان عبد العزيز المقالح، دار العودة. بيروت الطبعة الثانية 1980.
39- الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار طلاس. دمشق الطبعة الثانية 1985.
40- قراءات في الأدب والفن، دار العودة بيروت. الطبعة الأولى 1979.
41- من البيت إلى القصيدة
دار الآداب. بيروت الطبعة الأولى. 1982.
الملائكة (نازك)
42- ديوان نازك الملائكة. المجلد الثاني، دار العودة بيروت. الطبعة الثانية. 1979.
43- شعر علي محمود طه، معهد البحوث والدراسات العربية جامعة الدول العربية القاهرة.

ب- أحاديث الشعراء:

أزراج (عمر)
44- أحاديث في الفكر والأدب، دار البعث. قسنطينة. الطبعة الأولى 1984.
الحمامصي (عبد العال)
45- هؤلاء يقولون في السياسة والأدب، دار الهلال. العدد. 203 مارس 1976.
الخازن (وليم) ولبيه اليان
46- كتب وأدباء، منشورات المكتبة العصرية. بيروت الطبعة الأولى. 1970
صبحي (محي الدين)
74- مطارحات في فن القول، منشورات اتحاد الكتاب. دمشق. 1978.
العكش (منير)
48- أسئلة الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت الطبعة الأولى 1979.
فاضل (جهاد)
49- قضايا الشعر الحديث، دار الشروق. بيروت الطبعة الأولى. 1984.
فرج (نبيل)

50- مملكة الشعراء، الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. 1988.

فرحات (أحمد)

51- أصوات ثقافية من المغرب العربـــي - المغرب، الدار العالمية للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت- الطبعة الأولى 1984.

المراجع

1- العربية

أ- القديمة

أبن رشيق (أبو الحسن)

52- العمدة. تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد.، المكتبة التجارية. القاهرة. ط3. 1964.

ابن طباطبا (محمد بن أحمد العلوي)

53- عيار الشعر. تحقيق د. طه الحاجري. د زغلول سلام، المكتبة التجارية. القاهرة. 1956.

ابن عبد ربه

54- العقـــد الفريد. تحقيق أحمد الزين وأحمد أمين وإبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربـــي. بيروت. 1983.

ابن عربـــي (محي الدين)

55- رسائل ابن عربـــي، دار أحباء التراث العربـــي. بيروت.

ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم)

56- الشعر والشعراء. تقديم حسن تميم مراجعة الشيخ محمد عبد المنعم الديان دار أحباء العلوم بيروت. الطبعة الثانية. 1986.

الباقلاني (أبو بكر محمد)

57- إعجاز القرآن. تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف. القاهرة الطبعة الخامسة 1981.

الثعالبـــي (أبو منصور عبد الملك بن محمد)

58- ثمار القلوب في المضاف والمنسوب. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار نهضة مصر للطبع والنشر. 1965.

الجاحظ (أبو عثمان)

59- البيان والتبيين. تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر بيروت. الطبعة الرابعة. د. ت.

القرطجاني (جازم)

60- مـــنهاج البلغاء وسراج الأدباء تحقيق محمد الحبيب بين الخوجة. دار الغرب الإسلامي. بيروت الطبعة الثانية. 1981.

المتنبـــي (أبو الطيب)

61- ديوان المتنبـــي، دار بيروت. بيروت لبنان. 1980.

ب- الحديثة:

إبراهيم (زكريا)

62- فلسفة الفن في الفن المعاصر، مكتبة مصر. القاهرة. دط. دت

63- مشكلة الفن، مكتبة مصر. القاهرة. دط. دت

أبو ديب (كمال)

64- في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربي. بيروت. الطبعة الأولى. 1987.

أحمد (محمد فتوح)

65- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف. القاهرة. الطبعة الثانية. 1978.

إسماعيل (عز الدين)

66- الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربية. القاهرة. الطبعة الثانية. 1986.

بدوي (عبد الرحمن)

67- الإنسانية والوجودية في الفكر العربي، وكالة المطبوعات الكويت. دار القلم بيروت 1982.

68- دراسات في الفلسفة الوجودية، دار الثقافة بيروت. الطبعة الثالثة 1973.

بدوي (مصطفى)

69- كولوردج، دار المعارف. القاهرة. 1966.

بكار (يوسف حسين)

70- بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء الحديث، دار الأندلس. بيروت الطبعة الثالثة. 1983.

توفيق (سعيد محمد)

71- ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور، دار التنوير. بيروت. الطبعة الولى. 1983.

جبرا (جبرا إبراهيم)

72- الرحلة الثامنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. الطبعة الثانية. 1979

73- ينابيع الرؤيا:

المؤسسة العربية للدراسات، والنشر. بيروت. الطبعة الأولى. 1979.

جمعة (حسين)

74- قضايا الإبداع الفني، دار الآداب. بيروت. الطبعة الأولى. 1983

الحاوي (إيليا)

75- الرمزية والسريالية، دار الثقافة. بيروت. 1980.

خشبة (دريني)
76- أساطير الحب والجمال عند اليونان (جزآن)، دار التنوير. بيروت. الطبعة الأولى. 1983.
خليل (فتحي)
77- لعبة الأدب، دار الأفاق الجديدة. بيروت الطبعة الأولى. 1980.
داغر (كميل قيصر)
78- أندريه بريتون، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت. ط1. 1979.
السواح (فراس)
79- مغامرة العقل الأولى. دراسة في الأسطورة، دار الكلمة. بيروت. 1981.
سويف (مصطفى)
80- الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة دار المعارف القاهرة. الطبعة الرابعة. دت.
شاهين (سمير الحاج)
81- روح الموسيقى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. الطبعة الأولى. 1980.
عباس (إحسان)
82- فن الشعر، دار الثقافة. بيروت. الطبعة السادسة 1979.
عبد المطلب (أحمد)
83- البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة. 1984.
عثمان (أحمد)
84- الأدب اللاتيني ودوره الحضاري، سلسلة عالم المعرفة. الكويت. 1984.
85- الشعر الإغريقي تراثا إنسانيا وعالميا، سلسلة عالم المعرفة. الكويت. 1989.
عروى (محمد إقبال)
86- جماليات الأدب الإسلامي، المكتبة السلفية. الدار البيضاء. الطبعة الأولى. 1986.
فضل (صلاح)
87- منهج الواقعية في الإبداع الأدبـــي، الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة 1988.
قطب (محمد)
88- منهج الفن الإسلامي دار الشروق. القاهرة. ط 5. 1981.
مبارك (محمد)
89- دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، منشورات وزارة الإعلام. الجمهورية العراقية. 1976.
طه (هند حسين)
90- الشعراء ونقد الشعر، مطبعة جامعة بغداد. ط 1. 86.

مجموعة كتاب

91- في قضايا الشعر العربـــي المعاصر، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم. تونس. 1988.

مرتاض (عبد المالك)

92- بنية الخطاب الشعري، دار الحداثة بيروت. الطبعة الأولى. 1986.

مكاوي (عبد الغفار)

93- ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. 1972

مهدي (سامي)

94- أفق الحداثة وحداثة النمط، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد. 1988.

موسى (منيف)

95- الديوان النثري لديوان الشعر العربـــي، منشورات المكتبة العصرية. صيدا. بيروت. الطبعة الأولى. 1981.

96- نظرية الشعر...، دار الفكر اللبناني. بيروت. الطبعة الأولى. 1984.

نصر (عاطف جودة)

97- الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. 1984.

هلال (محمد غنيمي)

98- الرومانتيكية، دار الثقافة. دار العودة. بيروت 1973.

99- النقد الأدبـــي الحديث، دار الثقافة. دار العودة. بيروت 1973.

2- المترجمة:

أرسطو

100- فن الشعر ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت. الطبعة الثانية. 1973.

أرنولد (ماثيو)

101- مقالات في النقد ترجمة علي جمال الدين عزت، الدار المصرية للتأليف والترجمة. القاهرة 1966.

أدمان (اروين)

102- الفنون والإنسان ترجمة حمزة محمد الشيخ، دار النهضة العربية. القاهرة. 1965.

البيريس

103- الاتجاهـــات الأدبية الحديثة ترجمة جورج طرابيش، منشورات عويدات. بيروت الطبعة الثانية 1980.

اليوت (س. ت)
104- فائدة الشعر وفائدة النقد. ترجمة يوسف نور عوض، دار العلم. بيروت. الطبعة الأولى. 1982.
افريت (باربارا)
105- أودن ترجمة موسى بريزات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. الطبعة الأولى 1982.
برتليمي (جان)
106- بحث في علم الجمال ترجمة أنور عبد العزيز، دار نهضة مصر القاهرة 1970.
بريتون (اندريه)
107- بيانات السريالية ترجمة صلاح برمدا، منشورات وزارة الثقافة والإشاد القومي سوريا دمشق 1978
بفردج (و - ا - ب)
108- فن البحث العلمي ترجمة زكريا فهمي، دار اقرأ بيروت. ط 4. 1983.
بورا (موريس)
109- الخيال الرومانسي ترجمة إبراهيم الصيرفي، الهيئة المصرية العامة 1977.
بيير (هنري)
110- الأدب الرمزي. ترجمة هنري زغيب، منشورات عويدات. بيروت الطبعة الأولى. 1981.
جويو (جان ماري)
111- مسائل فلسفة الفن المعاصر. ترجمة سامي الدروبي، دار اليقضة العربي. بيروت الطبعة الثانية. 1965.
جينكنز (ايردل)
112- الفن والحياة ترجمة أحمد حمري محمود، المؤسسة المصرية العامة القاهرة 1963.
درو (اليزابيت)
113- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ترجمة محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة بيروت. 1961.
ديتشس (ديفيد)
114- مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ترجمة، محمد يوسف نجم
دار صادر بيروت 1967.
ديوي (جون)
115- الفن خبرة ترجمة زكريا إبراهيم، دار النهضة العربي القاهرة. 1963.
ريتشاردز (إا)
116- العلم والشعر ترجمة. مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة د. ط. دت.

روسلو (جان)
117- ادجار ألن ترجمة كميل قيصر داغر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر الطبعة الأولى 1978.
ريد (هربرت)
118- الفن والمجتمع ترجمة فارس متري ضاهر، دار القلم بيروت الطبعة الأولى. 1975.
سارتر (جان بول)
119- ما الأدب. ترجمة غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطبع والنشر القاهرة دط. دت.
سبندر (ستيفن)
120- الحياة والشاعر. ترجمة مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة دط. دت.
ستولنيتز (جيروم)
121- النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة الطبعة الثانية 1981.
سوريو (اتيان)
122- الجمالـــية عبر العصور ترجمة ميشال عاصي، منشورات عويدات بيروت الطبعة الأولى. 1974.
غاتشف (جيوكي)
123- الوعي والفن ترجمة نوفل نيوف، منشورات عالم المعرفة، الكويت. شباط 90.
فاولي (والاس)
124- عصر السريالية. ترجمة خالدة سعيد، دار العودة. بيروت 1981.
فرانكفورت (5) وآخرون
125- مـــا قبل الفلسفة ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت الطبعة الثانية. 1980.
فريزر (جيمس)
126- أدونيس أو تموز ترمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت. ط2. 1982.
فيشر (ارنست)
127- الاشتراكية والفن. ترجمة أسعد حليم، دار القلم. بيروت. ط 1. 1973.
كولردج (صمويل تيلور)
128- النظرية الرومانتيكية للشعر. ترجمة عبد الحكيم حسان. دار المعارف. القاهرة. 1971.
ماتيس (ف. ا)
129- أليوت الشاعر الناقد ترجمة إحسان عباس، المكتبة العصرية لبنان. 1965.

ماكليش (ارشيبالد)
130- الشعر والتجربة ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية. بيروت. 1963.
مجموعة
131- حاضر النقد الأدبـــي. ترجمة محمود الربيعي، دار المعارف القاهرة. الطبعة الأولى. 1975.
مجموعة
132- مقالات في النقد الأدبـــي. ترجمة إبراهيم حمادة، دار المعارف القاهرة دط. دت.
مجموعة
133- فن الشعر ترجمة سعد صايب، دار طلاس. دمشق. الطبعة الأولى. 85.
مجموعة
134- الشعر بين نقاد ثلاثة. ترجمة منح خوري، دار الثقافة بيروت. الطبعة الأولى. 1966.
مجموعة
135- الشاعر وقصيدته ترجمة أبو العيد دودو، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر. 1986.
مجموعة
136- موســوعة المــصطلح النقدي. ثلاثة أجزاء. ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. الطبعة الثانية1983.
مورنيو (سيزار مزناندث) تنسيق وتقديم
137- أدب أويكا اللاتينية (قضايا ومشكلات) القسم الثاني، ترجمة أحمد حسان عبد الواحد مراجعة شاكر مصطفى، سلسلة عالم المعرفة. الكويت شباط. 1988.
نوكس (ا)
138- النظريات الجمالية (كانط. هيجل. شوبنهاور)، ترجمة محمد شفيق شيا
منشورات بحسون الثقافية بيروت. الطبعة الأولى. 1985.
هادزرا (أرنولد)
139- الفن والمجتمع عبر التاريخ (جزآن) ترجمة فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدرسات والنشر. بيروت الطبعة الثانية 1981.
ويلك (رينة)
140- مفاهيم نقدية. ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة الكويت. شباط 81.
141- نظــرية الأدب تــرجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت. الطبعة الثانية 81.
ويمزات (وليم ك) وزميله
142- الــنقد الأدبـــي تاريخ موجز. 4 أ جزاء. ترجمة حسام الخطيب ومحي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق 73. 74. 75. 77. على التوالي.

ياكوبسون (رومان)
143- قضايا الشعرية ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. الطبعة الأولى. 1988.

المعجمات

ابن فارس (أبو الحسين أحمد)
144- معجم مقاييس اللغة تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر. بيروت. 1989.
ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين بن محمد بن مكرم)
145- لسان العرب، دار صادر. دار بيروت. بيروت
صليبا (جميل)
146- المعجم الفلسفي(جزآن)، دار الكتاب اللباني. بيروت. دار الكتاب المصري. القاهرة 1978.
عبد النور (جبور)
147- المعجم الأدبي، دار العلم للملايين. بيروت. الطبعة الأولى. 1979.
القاشاني (كمال الدين عبد الرزاق)
148- مصطلحات الصوفية. تحقيق د. محمد كمال إبراهيم جعفر الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1981.
لابانش (جان) وبونتاليس
149- معجم مصلحات التحليل النفس ترجمة مصطفى حجازي، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر الطبعة الأولى 1985.
ماكس شابيرو
150- معجم الأسلطير ترجمة حنا عبود، مطبعة الكندي. دمشق. ط 1. 89.

الموسوعات

روزنتال - بودين.
151- الموسوعة الفلسفية. ترجمة سمير كرم، دار الطليعة بيروت الطبعة الخامسة. 1985.
فؤاد كامل وزملاؤه (مترجمون)
152- الموسوعة الفلسفية المختصرة
دار القلم بيروت لبنان

المجلات الدورية والشهرية والأسبوعية

المجلة	مكان الصدور	عدد الأعداد
الآداب	بيروت	12
آفاق عربية	بغداد	1
إبداع	القاهرة	1
الأديب	جامعة الكويت	1
أضواء	الجزائر	1
الأقلام	بغداد	3
أوراق	لندن	3
التبيين	الجزائر	1
الجيش	الجزائر	1
الحرية	قبرص	2
الحوادث	بيروت	8
الحياة الثقافية	تونس	1
دنيا العرب	تونس	1
الزهزو (ملحق الهلال)	القاهرة	1
الشعر	القاهرة	1
الصياد	بيروت	1
الضاد	جامعة قسنطينة	1
الطليعة الأدبية	بغداد	1
عالم الفكر	الكويت	1
العربي	الكويت	3
فصول	القاهرة	2
الفكر الديمقراطي	قبرص	1
الفكر العربي المعاصر	بيروت	3
الكرمل	قبرص	1
كل العرب	باريس	3
المجاهد	الجزائر	4
المجلة	لندن	3
المسار المغربي	الجزائر	1
المستقبل	باريس	1
المعرفة	دمشق	1

1	دمشق	الموقف الأدبي
2	القاهرة	الهلال
1	باريس	الوطن العربي
1	باريس	اليوم السابع
1		

الجرائد اليومية

3	القاهرة	الأهرام
2	لندن	الشرق الأوسط
1	الجزائر	الشعب
1	تونس	العمل الثقافي
2	الكويت	القبس الدولي
2	الجزائر	المساء
2	الجزائر	النصر

أسئلة الشعرية

بحث في آلية الإبداع الشعري

عبد الله العشي

• كاتب من الجزائر

إن التشابه بين عملية الإبداع الشعري، وحالة المخاض تشابه كبير، وفي ضوء هذا التشابه، يمكن تطوير هذه الفكرة بالقول: إن الناقد لا يستطيع معرفة «الهيجان» الداخلي للشاعر في أثناء عملية الكتابة، بقراءته للقصيدة فقط، كما أن الطبيب لا يمكنه معرفة ما يحدث في حالة المخاض من مشاعر وآلام من فحصه للجنين. إنهما مضطران، الشاعر والطبيب إلى مساءلة الشاعر أو الأم. ومن هنا يمكن القول أن كلام الشاعر عن تجربته أهم بكثير، إذا كنا نطمح إلى صياغة نظرية للشعر. لأننا بهذه العملية ننطلق من التجربة الحية، وليس من التأملات النظرية. ولا شك في أن التجربة توفر احتمالات النجاح أكثر مما يوفرها التأمل النظري المجرد. إن أغلب الدراسات التي اهتمت بنظرية الشعر في ضوء التأمل النظري المجرد، وبخاصة في العملية الإبداعية، لا تصل إلى التحديد المطلوب، فتظل كمن يفرض قانوناً خارجياً، ويحاول أن يجد استجابة له في الواقع الشعري، بدل استنباط قانون من هذا الواقع مباشرة. إن مثل هذه الدراسات لا ترى سوى الجزء الظاهر من جبل الثلج.

ليست هذه الملاحظة حديثة الوضع، لقد تحدث القدامى من شعراء العربية عن أن الشعر لا يفهمه إلا من يعاني آلام إبداعه، ويكابد متاعب كتابته.

صدر هذا الكتاب بدعم من وزارة الثقافة 2008 في إطار الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب وتطويرها

منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef
هاتف: 1676179 2 (213+)
149 شارع حسيبة بن بوعلي
الجزائر العاصمة – الجزائر
editions.elikhtilef@gmail.com

ISBN 978-9961-9857-4-8



تصميم الغلاف: سامح خلف